5-6

С701
1

СОВЕТСКОЕ КИНО

ИСИТ

Содержание

	Стр.
ПЕРЕДОВАЯ — О самом главном	1
Б. КРУСМАН — „Иван“	4
И. ПОПОВ — Из дневника на производстве	19
Н. НЕВЗИТОВ — О стилях советского кино	31
М. БЛЕЙМАН — Человек в советской фильме	48
С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Гранит киноискусства	58
Э. АРНОЛЬДИ — Буржуазное кино сегодня	68
БИБЛИОГРАФИЯ — Работа кинорежиссера	77
ОБЛОЖКА — работы М. Милославского.	
НАЛЕВО — фото из фильмы „Окраина“ Режиссер Б. Барнет.	

Продолжается прием подписки

с 1 июля на ежемесячный иллюстрированный журнал

СОВЕТСКОЕ КИНО

орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.

Отв. ред. В. А. СУТЫРИН

„СОВЕТСКОЕ КИНО“

журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписная цена: 6 месяцев — 12 руб., 3 месяца — 6 руб. Цена отдельного номера — 2 руб.

Подписка принимается почтой.

Журнально-газетно

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Б-Б

Орган Российской Ассоциации Работников Революционной Кинематографии

Ответственный редактор Б. А. СУТЫРИН

3-й год издания
1933
москва

Журнально-газетное объединение

СОВЕТСКОЕ КИНО

о самом главном

В конце прошлого года в статье «Как быстро и дешево делать хорошие картины» мы писали об исключительном значении для производства так называемого подготовительного периода. Заостренность ряда положений статьи и главным образом трактовка характера монтажного периода сделала эту статью предметом оживленных споров среди московских и ленинградских творческих работников. Однако все сходились в том, что проблема качества картины, стоимость и быстрота работы в огромной мере зависят от качества подготовительного периода. Все соглашались с тем, что организация подготовительного периода должна стать предметом исключительного внимания всей фабрики и, в первую очередь, творческих работников. Истекшие с тех пор месяцы показали, что такая установка была совершенно правильна, и мы должны со всей настойчивостью, со всей энергией продолжать работу по организации подготовительного периода. Это необходимо, тем более что практически сделано еще слишком мало, что подготовительный период (в настоящем, глубоком его понимании) еще не стал обычным явлением процесса производства картин.

Борьба за высокое качество картины, за экономное и наиболее быстрое их изготовление не дает, однако, нам право ограничиваться лишь заботами о подготовительном периоде. Можно сказать, что в настоящее время такое ограничение было бы равносильно провалу всего дела, ибо мы упустили в этом случае самое главное.

Самым главным, решающим успех всей нашей работы, сейчас является сценарий. От качества сценария зависит все: качество будущей картины, эффективность материально-технических затрат, сроки, в которые делается картина. От качества сценария зависит успешность подготовительного периода, продуктивность съемочного процесса, характер и результат монтажа.

Мы боремся за большое, полнокровное искусство, за искусство большого социального содержания. Разве эта борьба не есть прежде всего борьба за сценарий? Ведь ясно, что прежде всего и главным образом сценарий определяет круг идей, закладываемых в будущую картину, что именно он — сценарий — дает в руки режиссеру материал, идейное качество которого предопределяет политическую правильность, художественную убедительность фильмы. Мы боремся за искусство, волнующее миллионы зрителей, доходящее до миллионов, понятное миллионам. Разве свойства картины, необходимые для этого, не заключены прежде всего в сценарии, в уменьи сценариста,

выбрав соответствующую тему, выразить ее в простых, ясных, ярких художественных образах? Мы радуемся, когда массовый зритель получает от нас увлекающую, захватывающую его картину. Но разве не ясно, что успех такой, к примеру, картины, как «Встречный», есть прежде всего успех сценария, успех того круга идей, того строя художественных образов, которые задолго до рождения картины уже существовали в сценарии? Мы с горечью констатируем (иногда с горечью тем большей, что констатация бывает слишком запоздалой) порочность некоторых наших картин, их политическую лживость, их художественную убогость. Но неужели не ясно, что печальная и поучительная история картины «Моя родина» есть прежде всего история о том, как преисполненные самых лучших намерений товарищи написали политически вредный сценарий?

Мы хотим, чтобы в наших картинах действовали талантливые актеры, создающие ярчайшие образы людей. Но как можно создать таких актеров, как можно требовать от них создания таких образов, если в подавляющем большинстве случаев актеру приходится выполнять крайне примитивные задания сценария, чаще всего сводящиеся к внешнему поведению людей, изображаемых в картине. Ясно, что материал актера дается главным образом сценарием.

Мы очень стремимся к тому, чтобы изгнать из практики нашей работы на фабрике бесхозяйственную, нерациональную трату денег и прочих материальных ресурсов. Известно всем, что речь идет не о копейках и рублях, а о десятках и даже сотнях тысяч. Но ведь ясно, что настоящий режим экономии начинается с работы над сценарием, что от работы сценариста в огромной мере зависит и объем затрат на будущую картину и главное — целесообразность этих затрат. Сценарий, не укладывающийся в нормальный метраж, превосходящий этот метраж в полтора-два раза (такие случаи крайне часты), сценарий, без толка и смысла оперирующий массовками, требующий для малозначащих кадров далеких экспедиций, сценарий, бросающий действие из одного павильона в другой и неиспользующий следовательно ни одного из павильонов в достаточной мере,— все это превращается на производстве в десятки, сотни тысяч рублей, пущенных, по сути дела, на ветер.

Мы стремимся к тому, чтобы всячески сократить сроки производства картин. Это необходимо по многим причинам и в первую очередь по соображениям экономического характера. Но можно ли серьезно говорить о сокращении сроков, когда при недоработанном сценарии приходится снимать лишние эпизоды, приходится приостанавливать съемку, чтобы возвращаться к сценарной работе и выправлять то, что как дефект заложено в сценарии и что трудно, а подчас невозможно исправить не только в съемочном, но и подготовительном периоде?

Сценарий — главное, самое основное. Качество сценария — залог успеха или неуспеха будущей картины. И так будет всегда в нашем деле, ибо мы создаем искусство не формалистское, но изощренно эстетское, но искусство большого общественного содержания и формы, понятной миллионам. И если сценарный материал, идущий в работу, является неудовлетворительным по своему качеству,— главное звено творческой работы оказывается слабым звеном. Цепь неизбежно рвется. Поэтому тщетными становятся все попытки повысить качество фильмы, если только, конечно, усилия не направляются, в первую очередь, на укрепление сценарного звена.

Нынешнее положение кинопроизводства характеризуется как раз тем, что сценарное дело крайне, к а т а с т р о ф и ч е с к и неблагополучно. Неблагополучие со сценарием состоит прежде всего в том, что количество сценариев всегда бывает значительно меньше, чем потребность в них. Поэтому производство не только лишено возможности выбора и отбора наиболее ценных сценариев, но часто оказывается перед лицом простоя отдельных творческих работников и целых групп из-за отсутствия какого-либо сценария. Неблагополучие состоит также и в том, что идущие в работу сценарии за редким исключением находятся на таком низком художественно-политическом уровне, что делаемые по ним картины заранее обрекаются на участь сомнительного «середняка», т. е. по сути дела макулатуры, долженствующей миновать экран и лечь на полку.

Какова причина столь неблагополучного положения сценарного дела? Основная причина та, что советское кинопроизводство за многие годы своего существования не только не выращивало кадров сценаристов, но довольно методически уничтожало и те, которые создавались самотеком, вопреки тенден-

ним производства. Работа сценариста требует не только особых способностей, но и больших знаний, опыта, благоприятной обстановки. Выращивать кадры сценаристов — значит тщательно выискивать людей с соответствующими дарованиями, выискивать по одному из множества, а не фабриковать пачками, дорожить каждым найденным человеком, а не забывать его, когда выполнен договор, и не бросаться им, если очередная работа оказалась неудачной, теснее связывать сценариста с производственным процессом, идущим на фабрике, чтобы он глубже уходил в самое существо кинематографического творчества, чтобы он понимал режиссерскую работу, актерское творчество, возможности, таящиеся в съемочном аппарате и во всей технике кинематографа. Выращивать сценариста — значит давать ему возможность наилучшим образом изучать жизнь, пополнять запас жизненных впечатлений, а не замыкать его в пределах кинематографической среды, поставить в такие материально-бытовые условия, которые бы стимулировали его труд, а главное дать ему моральное удовлетворение — дать ему возможность видеть бережное, внимательное и вдумчивое отношение к его творческим замыслам в процессе постановки картины.

К сожалению, всем этим, как правило, кинопроизводство не занималось. Тратя подчас солидные суммы на всякие сценарные мастерские и курсы, готовя в них десятки людей, оно по существу мало ими интересовалось и потому через фабрику, как через дырявое решето, проходили товарищи, которые могли бы стать талантливыми сценаристами. Деньги тратились, курсы кончались, люди уходили в пространство и только самые рьяные из них пытались задержаться на кинопроизводстве, но и им внимания достаточно не уделялось.

Сценарные отделы фабрик никак или почти никак не руководили работой начинающих сценаристов. Выбор тематики, творческий путь того или иного сценариста был его личным делом. Не так давно еще фабрика легко открывала двери чуть ли не для всякого, желающего сделаться режиссером, и одновременно она замыкалась на все замки от сценаристов, желавших войти в фабричный штат. Считалось, что сценарист по природе своей должен быть «вольным стрелком». Позднее фабрики согласились с тем, что и сценаристу не мешает быть в фабричном штате. Но тут случился «грех» — кинофабрикам стали лимитировать их штаты и фонды заработной платы, тогда при всяком сокращении из штата творческих работников в первую очередь исключался сценарист, как будто бы он был наименее нужной фигурой в творческом процессе. Нужно ли говорить о том, как «охранялись» творческие права сценариста? У каждого киноработника в памяти огромное количество примеров невнимательного, нечуткого, а то и прямо безобразного, беззаконного, произвольного отношения к сценаристу, к его творческому труду. Ведь были (и есть еще!) даже «теории», низводившие сценарий до положения сырья, с которым можно обращаться как угодно, отводившие сценаристу роль какого-то наркотика, возбуждающего творческую фантазию режиссера.

Естественно, что в таких условиях сценарные кадры не росли, а имеющиеся и насчитывающиеся буквально единицами сценаристы стремились либо в драматургию, либо в ряды кинорежиссеров. Так кинематография ликвидировала целую профессию, а работу ее в порядке «рационализации» передала режиссерам. Теперь добрые 90 процентов, если не больше, сценариев пишутся либо режиссерами, либо режиссерами совместно с литераторами. Но лучше от этого не стало и не станет, потому что, во-первых, крайне низко падает производительность их труда (вместо 1½—2 постановок в год режиссер-сценарист делает одну в 1½—2 года), во-вторых, режиссер тратит весь свой запас творческой энергии по данной картине на сценарий и к режиссерской работе приходит в большой мере опустошенный. Самое же главное состоит в том, что режиссер занимается несвойственной ему работой. Талант режиссера-постановщика и талант сценариста различны. Гениальный режиссер может быть посредственным сценаристом и гениальный сценарист может быть посредственным режиссером, как гениальный актер может оказаться бездарным режиссером-постановщиком.

Режиссеры-сценаристы должны быть исключением. Как правило, сценарист должен быть отделен от режиссера, на каждую из профессий нужно дать по человеку, а не по половинке.

В ряды сценаристов надо двинуть талантливых людей, окружить их всяческими заботами. Сценариста нужно сделать главной фигурой производства. Именно так и только так будет решена проблема качества фильмы.

Б. Крусман

„И в а н“[1]

1

Расценивать художественное произведение мы должны в первую голову с точки зрения той познавательной силы, которую оно в себе несет; насколько сумел художник раскрыть сущность тех процессов, тех общественных отношений, которые он стремится художественно освоить с помощью специфических средств данного вида искусства. Этот вопрос должен интересовать критика и исследователя в первую очередь.

Немногие художники у нас ставят перед собой сознательно задачи самостоятельного освоения действительности. Немногие из них подходят со всей серьезностью и глубиной к изучению, исследованию и обобщению в художественных образах тех реальных процессов и фактов, которые они наблюдают в окружающей их жизни. Немногие из них понимают специфичность художественного способа освоения действительности и используют его до конца. К этим немногим принадлежит и А. Довженко. Можно говорить о тех или иных методологических ошибках его творчества, но нельзя отрицать того факта, что Довженко как подлинно большой художник стремится в образах дать наиболее полное и глубокое освоение и отображение действительности, стремится исследовать и воплотить ее как можно истиннее и действеннее и тем самым способствовать, конечно, ее революционному изменению.

Но ставит ли Довженко эти задачи познания и освоения действительности о с о б ы м х у д о ж е с т в е н н ы м к и н е м а т о г р а ф и ч е с к и м способом? На этот вопрос можно ответить с полной уверенностью, что Довженко не только ставит эту задачу сознательно для себя, но и борется за осознание ее всеми нашими кинематографистами. Только в этом видит Довженко путь дальнейшего роста нашей кинематографии, которая не только должна быть поднята на уровень других искусств (литературы, живописи и других, показавших на своих лучших образцах те возможности, которыми они в этом отношении обладают), но силой неисчерпаемого богатства средств и возможностей, которые заложены в этом синтетическом типе искусства, может быть выдвинута как ведущее начало всего нашего искусства.

Только по мере проникновения в глубь явлений и процессов действительности сможет киномастер создать большое искусство, которое сохранит свое значение во времени. Довженко почти в каждом своем выступлении подчеркивает необходимость именно такого глубокого подхода к задачам киноискусства.

Приведу только два отрывка из двух последних выступлений Довженко на дискуссии об «Иване» и «Встречном».

Так, в первом выступлении, затрагивая вопрос о влиянии советской кинематографии на западных мастеров, он говорит:

> «Может быть, лучшие мастера (Запада.—Б. К.) почувствовали, что это проклятое искусство является значительно более интересным, могучим и важным, что в этом искусстве можно мыслить, пропагандировать не шаблонами и трафаретами, а гораздо глубже, мощнее и умнее».

И во втором снова об этом же:

> «Возможно, что мы сейчас еще переживаем предысторию кинематографии, потому что большая история кинематографии начнется тогда, когда кинематография выйдет из рамок обычного представления об искусстве и вырастет в огромную и необычайно объемную познавательную категорию».

Над созданием этой большой кинематографии, над превращением ее в эту необычайно объемную познавательную категорию и работает Довженко.

Мы остановились на этом чрезвычайно важном, по нашему мнению, вопросе потому, что он помогает уяснить глубину и своеобразие самого творческого пути художника Довженко, с другой стороны, для того, чтобы подчеркнуть, что этот трудный путь, путь наибольшего сопротивления, который избрал художник, обязывает и нас, критиков, подойти к его творчеству со всей серьезностью и глубиной.

---

[1] Доклад, прочитанный в Методсекторе НИКФИ.

Нельзя говорить об идейной глубине, о творческих высотах, завоеванных художником, в о о б щ е, нельзя констатировать творческую неудачу так поверхностно, как это имело место на дискуссии. Необходимо, предварительно проанализировав путь Довженко в области этой емкой познавательной кинематографической формы, сказать ему прямо, правилен ли его путь, его творческий метод, его стиль, завоевывает ли художник этим путем идейно-творческие высоты или, наоборот, идет к творческому тупику.

Сила довженковского творчества состоит, повторяем, именно в том, что он знает т о л ь к о о д и н п у т ь р а б о т ы в области кинематографии, а именно — использования ее как особой специфической формы познания действительности, проникновения в глубь развертывающихся в жизни явлений и процессов.

После этого необходимого вступления перейдем к конкретному разбору последней фильмы режиссера Довженко «Иван».

2

Прежде всего нужно остановиться на том, какие творческие задачи ставил перед собой сам Довженко в этой фильме, каков был его идейно творческий замысел. Если Довженко и не дает раскрытия всего творческого замысла в своем выступлении на дискуссии о «Встречном» и «Иване», то во всяком случае указывает некоторые существенные элементы, которые легли в основу работы его над картиной. И поэтому мы позволим себе привести довольно длинную цитату из выступления Довженко на дискуссии об «Иване». Вот что говорит автор:

«Прежде всего, почему Иван. Мы говорим о реконструкции психики, мы говорим об этом в литературе, в кино, даже в живописи. Тематика нового человека является основной тематической линией, над которой мы бьемся. Я не мог обойти этого вопроса. Я ставлю себе задачу,— принимая во внимание, что процесс перестройки человека является диалектически не завершенным, а находящимся в стадии становления,— я поэтому ставлю н е б о л ь ш у ю задачу, сузивши ее до такой проблемы: показать первый сознательный в этом направлении шаг селюка под влиянием той новой социальной среды, в которую он приходит, а также благодаря тем торможениям, которые приносятся из его собственной среды. Это первое. Второе, принимая во внимание, что Иван сегодня является чрезвычайно важным человеком в государстве, а важным потому, что он удорожает, примерно, пятилетку в пять раз (он портит машины, он делает массу различного рода затруднений и т. д.), и принимая во внимание совершенно специфическое положение и отношение к нему партии и правительства, небывалое нигде и ни в каком мире событие — это отношение к Ивану, этому негероическому герою».

И затем дальше:

«Почему в Иване нет больших преодолений?.. Я отвечаю: потому что мне хочется говорить о типичном, и в этом плане я себя считаю здесь правым. Драма Ивана расходится в двух направлениях, но драма его одна и та же. Прежде всего, он из села. Когда он идет из села, это уже драма. Дальше начинают расходиться ивановы пути. Одного Ивана сегодня ведут из села в Соловки, в Сибирь, в Беломорский канал. Там это неповторимая индивидуальность. Это идет кулак Иван, вредитель, идет представитель враждебного класса. Но сегодня типичен Иван, идущий на наши Днепрострои.

Судьба Ивана на Днепрострое. Иван является с о с т а в н о й ч а с т ь ю б о л ь ш о г о п р о и з в о д с т в е н н о г о к о л л е к т и в а, б о л ь ш о й б и о г р а ф и е й — вот почему судьба его, как личности, в такой-то мере, и в очень большей мере определена этим ходом развития истории и социалистического наступления. Поэтому, ставя его маленьким на большом фоне, я не делаю его героем, ведущим картину, а я д е л а ю г е р о е м, к о т о р о г о в е д у т, потому, что ни на что другое он претендовать не может. Отсюда и своеобразие драматического построения. Отсюда целый ряд приемов, целый ряд новых окружающих его лиц, которые в картине выведены».

И, наконец, последнее:

«В отношении прогульщика, которого я трактовал «противоположной личностью», я исходил из соображе-

ний следующего порядка: я видел на экране целый ряд прогульщиков, которые гуляют потому, что рваные ботинки, что им не дают есть, что классовый враг (и наплывом показывают погоны, а потом снова костюм рабочего), и целый ряд различного рода мелких трактовок прогульщиков, всегда представляющих жертву случайного мастера. Я спрашиваю, когда не будет рваных ботинок и когда не будет в рабочем классе ни одного человека с погонами в наплыве,— я спрашиваю, будет ли прогульщик? Я думаю, что прогульщик будет. Борьба с этим родимым пятном капитализма будет длительной. Мы великолепно знаем,— о чем говорит и Ленин,— что будущее общество будет иметь совершенные способы борьбы с ними и самым главным оружием будет социальное презрение. Вот эта установка и дала повод к характеристике и трактовке этого прогульщика. Мне хотелось показать в этом прогульщике, насколько он нелеп и каким анахронизмом он является в этом здоровом мощном теле социалистического строительства» («Киногазета» от 24 ноября 1932 года. Разрядка всюду наша.—Б. К.).

Итак, мы имеем здесь чрезвычайно важное указание со стороны автора, какие проблемы он собирался решить в своем художественном произведении, и указание, почему он избрал именно такой путь решения, такой путь художественной конкретизации этих проблем.

Первой и основной в ряду этих проблем для него является тематика нового человека, которую он реализует в образе селюка Ивана, «негероического героя». Иван не является ведущим героем фильмы, наоборот, его ведут, и в силу этого тематика нового человека воплощается не только в нем одном, но во всем его окружении, в социалистической стройке, которая его перевоспитывает, в тех людях, которые его окружают, руководят им. Ибо судьба «селюка» в пролетарской революции не может быть понята и решена вне показа и раскрытия этой ведущей роли пролетариата, вне показа и раскрытия тех основных тенденций, которые определяют содержание данного конкретного этапа пролетарской революции и обусловливают дальнейшие перспективы ее развития.

И второй момент — это выдвижение на первый план для данного этапа социалистической стройки проблемы качества. Проблема овладения техническим процессом, которая является решающей для дальнейшего пути селюка, для окончательного превращения его в сознательного строителя бесклассового общества, в того же пролетария.

И здесь, по линии конкретизации этих двух моментов, чрезвычайно важно отметить признание художника — во-первых, в том, что он не дал «больших преодолений» на пути Ивана потому, что хотел говорить о «типичном» и что на сегодня «типичен» Иван, идущий на наши Днепрострои, и, во-вторых, что судьба Ивана для него здесь является «составной частью большой биографии», что она «определена ходом истории и социалистического наступления». Поэтому он дает его маленьким на большом фоне, и отсюда вытекает своеобразие «драматического построения» картины и целый ряд новых приемов, новых средств художественного воплощения.

И, наконец, третий момент — третья тема. Это тема прогульщика, которого Довженко трактует как «противоположную личность» и через линию которого поднимает вопрос о новых формах классовой борьбы в социалистическом обществе, о «родимых пятнах капитализма» на «здоровом и мощном теле социалистического строительства».

Не останавливаясь отдельно на разборе творческого замысла художника, мы перейдем сразу к анализу того пути, которым шел Довженко в поисках образной конкретизации своей идейно-творческой установки. Отметим только, что, как и в предыдущих работах, основной его интерес и в этой картине направлен к раскрытию образа селюка и того места, которое он занимает в пролетарской революции. Этот вопрос интересовал его и в «Арсенале» и в «Земле», этот вопрос ставит он и в «Иване».

Но в «Иване» этот вопрос значительно усложняется. Если в предыдущих фильмах мы имеем дело с конкретным историческим этапом нашей революции (в «Арсенале» — гражданская война и пролетарская революция на Украине, в «Земле» — период социалистического наступления и ликвидации кулачества как класса) и перспективы ее дальнейшего развития вскрываются автором на

основе показа этих конкретных этапов, то в «Иване» мы имеем основной акцент на перспективах развития сегодняшнего этапа нашей революции. «Иван» стремится дать художественное раскрытие того, куда идет объективно исторический процесс развития пролетарской революции; он стремится, синтезируя основные элементы нашего сегодняшнего дня, дать реальную перспективу, реальный образ будущего нашей социалистической стройки.

Ставя во главу угла не судьбу героя с его самодовлеющей драматургической ситуацией, а события в целом, определенный и конкретно исторический этап социалистической стройки, этап всемирно-исторического значения, данный в перспективном плане (вторая пятилетка), давая судьбу «Ивана» лишь как «составную часть большой биографии», Довженко совершенно закономерно обращается к эпическому жанру. Этот жанр в большей мере, чем какой-либо другой, позволяет ему дать наиболее полное развертывание того большого исторического «фона», о котором говорил Довженко, позволяет ввести целый ряд новых окружающих Ивана лиц, вещей, пейзаж, которые должны раскрыть содержание этого «большого фона». Этот фон отнюдь не пассивен в картине, наоборот, он является самым активным действующим лицом фильмы и поэтому вносит то «своеобразие в драматическое построение картины», на которое указывал Довженко. Предоставив этому фону существенную часть в реализации идейно-творческого замысла картины, Довженко неизбежно должен был разгрузить линию Ивана. Отсюда та фабульная простота, к которой стремился Довженко, отсутствие внешней сложной конфликтности в линии Ивана — она разгружается за счет углубления внутреннего идейного конфликта, который реализуется в картине через систему поведения действующих лиц в целом, через показ отношений людей и вещей. Этот глубокий идейный конфликт заложен внутри художественного произведения и его не несет в себе обязательно в полной мере какое-либо одно действующее лицо. Но почти каждый из героев, участвуя в реализации этого общего конфликта, не лишен в то же время и своей собственной личной конфликтности: конфликт Ивана при овладении техническим процессом; конфликт между его товарищем по стройке и отцом-прогульщиком, конфликт матери убитого ударника с техникой и т. д. Каждый из этих людей несет в себе свою маленькую драму, но ни одна из них не является решающей и ведущей в произведении Довженко, хотя все они связаны с общим конфликтом и разрешаются в зависимости от разрешения этого последнего.

Что же представляет собой основной идейный конфликт, этот основной двигатель, который дает жизнь картине и определяет судьбу ее отдельных героев? Этот основной конфликт есть, по нашему мнению, конфликт между «здоровым и мощным телом социалистической стройки» и «родимыми пятнами капитализма».

И так как силой довженковского таланта в этих «родимых пятнах» сконденсировано и отражено философское содержание последней стадии капиталистического общества, этот основной конфликт перерастает в конфликт двух философий, двух противостоящих друг другу общественных систем: системы победоносно строящегося социализма и загнивающей, идущей вспять системы капиталистического общества. Этот конфликт социалистической стройки с «родимыми пятнами капитализма» превращается в эпопею о победоносном социалистическом строительстве, которое уже самым фактом своего существования, своего успешного продвижения вперед несет с собой гибель буржуазии и красноречивее всего говорит об исторической обреченности класса капиталистов.

На фоне этого конфликта, имеющего всемирноисторическое значение, перед нами раскрывается судьба «селюка Ивана», представляющего собой собирательный тип, обобщающий в себе исторический путь основных масс трудового крестьянства в пролетарской революции.

Творческий замысел художника, определивший выбор жанра, определил, конечно, тем самым как общий ход развертывания действия, так и композицию картины в целом, характеристику действующих лиц, метод актерской игры, композицию кадра и самый ритм фильмы, ее монтаж и роль в нем слова, звука, музыки.

В картине господствует ясный и торжественно спокойный эпический стиль Это

Иван приходит на Днепрострой. „Иван". Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий

создается замедленным ритмом монтажа, без резких скачков, без рваности, без частой и быстрой смены места действия, с преобладанием общих и средних планов, ясной и четкой композиции кадра. Мы видим большей частью светлый фон неба или стены, на которых скульптурно вылепляется фигура человека Все указанные моменты, о которых мы еще подробнее будем говорить дальше, создают этот господствующий торжественно-спокойный и бодрый ритм картины, в который лишь иногда врывается как нечто ему чуждое и враждебное беспокойный, сбивчивый ритм прогульщика.

Остановимся сначала на анализе линии селюка и того «большого фона», той «большой биографии», частью которой он является.

Картина неслучайно начинается показом Днепра, который является как бы введением в этот героический эпос. Гладь и простор реки, ее даль и ширь, ритм ее движения, который еще больше подчеркивается далекой песней, создает впечатление покоя, отрешенности, оторванности этой далекой деревни от города. Но эта отрешенность и покой только кажущиеся. И здесь бурлят пороги, работают напряженно колхозники, строится новая жизнь. И поэтому призыв партии помочь городу, помочь социалистической стройке нашел дружный отклик и в этой далекой деревне. Колхоз мобилизуется на организованную помощь стройке. И этот факт, взятый даже сам по себе, говорит нам о большом сдвиге, который уже произошел в деревне по линии преодоления того противоречия между городом и деревней, того тяжелого наследия, которое оставил нам капитализм. Этот эпизод говорит о том, что крестьянин уже смотрит на город с надеждой и хотя противоречие это еще не преодолено до конца, но мы находимся уже на пути к его преодолению. И путь этого окончательного преодоления — трудный и длительный путь — лежит для крестьянина только через Днепрострой.

Трудность и длительность этого пути крестьянина на Днепрострой Довженко раскрывает пространственно, давая длительный проход колхозников через поля и степи со знаменами и песнями к Днепрострою. Покинутые в деревне и уходящие на Днепрострой колхозники, наконец, расстаются. Эта сцена сопровождается звуками удаляющейся и приближающейся песни и создает то смешанное настроение грусти об оставленном прошлом, тяжести отрыва от него и вместе с тем процесс его преодоления, бодрого и радостного стремления вперед к новому. И здесь конкретный реальный путь селюков превращается в «символ», обобщающий в себе этот собирательный путь трудового крестьянства в пролетарской революции.

И вот Иван на Днепрострое. Он мечтательно созерцает ночной фантастический Днепрострой, прислушивается к его размеренному ритму, восхищается его величавой мощью. Затем наступает включение в будни этой великой стройки. Давая этот путь крестьянского парня на строительстве как спокойный, бодрый и радостный путь, нарушая его спокойствие только «темным облачком» срыва на овладении техническим процессом, Довженко ведет Ивана в конце концов к осознанию того факта, что «здесь иначе хватка, здесь школа нужна». Довженко как бы подчеркивает, что основные трудности нами уже преодолены и что техникой овладеть в этих героически завоеванных, социалистических условиях работы. в условиях, когда

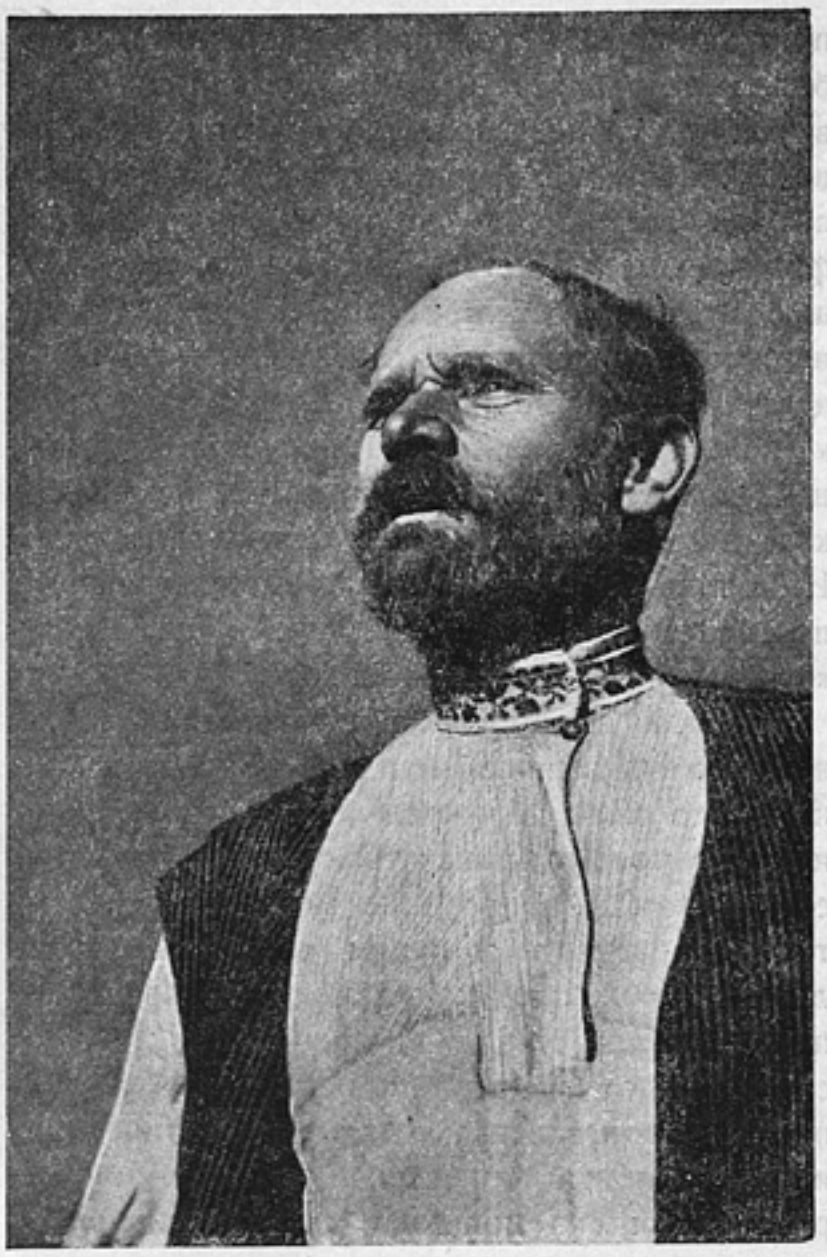
вопрос «к т о к о г о» решен окончательно и бесповоротно в сторону социализма, — задача не такая уж непреодолимая. Вспомним слова Сталина:

«Говорят, что трудно овладеть техникой. Неверно!.. Самое важное с точки зрения строительства мы уже сделали, нам осталось немного, изучить технику, овладеть наукой».

Но в этом овладении — залог нашего успеха, нашего дальнейшего продвижения вперед и поэтому эта задача стоит как одна из основных для второй пятилетки. И Иван — ударник с первых шагов на стройке — осознал в дальнейшем, что дело не только в количестве затраченной энергии, но и в ее качестве. Сорвавшись на соревновании с квалифицированным товарищем, он понял, что дело в знаниях, в школе и пошел «учиться». «Товарищи-профессоре, выкладайте Иванови все, что у вас е» — таков итог его пути в картине.

В том большом историческом «фоне», на котором развертывается скромная судьба селюка Ивана, большое место отведено земляку, старому рабочему партийцу, который мудро и отечески руководит и направляет Ивана. И эта отечественность, забота земляка-партийца об Иване еще больше оттеняются развивающейся рядом линией родственной ласковой заботливости отца Ивана. Характеристика этих двух действующих лиц — отца и партийного руководителя Ивана — дается Довженко уже при их первой встрече на Днепрострое. Громкий, радостный смех, как и самая интонация речи, превращают эту встречу, этот частный разговор в большое событие, в глубокую характеристику, художественное обобщение. Тем, что Довженко несколько затягивает этот смех, перебивая им бодрый, ласковый тон речи, в которой встретившиеся сообщают друг другу о своих делах, о делах стройки в колхозе и городе, придает этому смеху символический, в хорошем смысле слова, характер. В нем передается уверенное и глубоко сознательное отношение этих двух людей к будущему, к перспективам дальнейшего пути на основе большого опыта уже проведенной борьбы, на основе достигнутых уже успехов как в городе, так и в деревне.

И вот эти два человека — один как отец, другой как опытный пролетарий и партийный руководитель — воспитывают, руководят неопытным юношей Иваном в его жизненном пути (и тут, конечно, неслучайно это возрастное противопоставление, опытный муж-пролетарий и юноша-крестьянин). Как эти двое — отец и земляк, так и товарищ Ивана по стройке и мать убитого ударника являются существенной частью производственного коллектива «большой биографии» и вместе с замечательно развернутой картиной Днепростоя образуют т о з д о р о в о е т е л о с о ц и а л и с т и ч е с к о г о с т р о и т е л ь с т в а, которое в основном и определяет судьбу «Ивана». Панорама Днепростроя показана в фильме, с одной стороны, субъективно, глазами Ивана (ночной таинственный Днепрострой), глазами отчаявшейся матери (как жестокое чудовище, раздавившее ее сына) и, с другой стороны, в объективном плане как подлинный факт, как действительное свидетельство подвига, доблести и героического труда нового, освобожденного человека, как свидетельство его неиссякаемой творческой мощи, в условиях новой общественной системы, где труд не



Отец. „Иван". Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий

принуждение, а подвиг, где личность свободна и получает полный простор для развития и реализации всех своих творческих возможностей, где налицо все условия для полной ликвидации противоречия между физическим и умственным трудом, где личные интересы не противостоят общественным и где, участвуя в техническом процессе, человек не превращается в придаток к машине, а наоборот, управляет последней, делает ее мощным орудием, помощником человека в борьбе с силами природы. Именно в меру овладения этим техническим процессом превращается труд в свободное «веселое техническое поведение».

Картина Днепростроя развернута Довженко в синтетическом плане Он сумел, как никто до него, с чрезвычайной цельностью и ощутимостью показать стройку во всем ее величии и во всей ее мощи. Здесь интересно раскрыть, каким способом этого достиг Довженко, какие новые творческие приемы ввел он для того, чтобы полностью воплотить свой замысел: отобразить пафос строительства, дать синтетический индустриальный пейзаж Днепростроя и разворотом его мощного ритма и величайшего простора включить его активным действующим лицом в общее развитие сюжета, в общий стиль картины [1]. Несколько замедленный монтаж без рванности, дергания и крупных планов, съемка с движущегося аппарата, учет освещения, выбор наиболее характерных, типичных мест стройки и правильно найденное монтажное чередование кадров создают этот ясный и целостный по своей простоте и величию почти объемный, стереоскопический, индустриальный пейзаж, втягивающий зрителя в этот бесконечный простор, бесконечную ширь, в бодрый и торжественный ритм стройки. Звук также участвует в этой пространственной характеристике Днепростроя, свисток уходящего вглубь паровоза подчеркивает еще больше это безграничное пространство, безграничную ширь и величие стройки. Пейзаж Днепростроя находится в полном стилистическом единстве как с внешней скульптурной характеристикой героев, с их движением, несколько заторможенным внутри кадра, так и вообще с общим эпическим стилем картины, в создании которого он занимает далеко не последнее место.

Этот эпический стиль выдержан, как уже говорилось, и в характеристике героев, в их пластической подаче. И здесь большую роль, конечно, играет творчество оператора Демуцкого, глубоко осознавшего и талантливо воплотившего творческий замысел режиссера. Лица и тела ударников стройки (кадры рабочих за напряженной работой, кадры пьющих рабочих и т. д.) скульптурно вылепляются светом и даются на своего рода абстрактном фоне светлого или чуть сероватого неба, фон которого прорезается несколькими простыми и четкими линиями конструкций стройки, или же на бело-сером фоне стены. Оператор снимает актеров большей частью несколько снизу, что еще более усиливает впечатление скульптурности и монументальности этих героических образов.

Не раз подчеркивалось это тяготение Довженко к скульптурной и живописной пластичности в характеристике внешнего облика его героев. И мы видим, что он действительно осваивает богатый опыт скульптурного и живописного познания действительности и художественных средств их выразительности, но только в той мере, в какой это может обогатить его собственное кинематографическое освоение действительности и его собственный художественный стиль, отнюдь не подменяя средства и приемы кино приемами других видов искусств. Не случайно, конечно, что, работая над созданием эпического жанра и стиля кино, Довженко обратился не столько к театральному наследию, сколько именно к наследию скульптурному и живописному. И дело, конечно, не в том, не может или не хочет Довженко работать с актером (а именно так пытались ставить вопрос некоторые из выступавших на дискуссии, не понимая того факта, что в плане довженковской работы над жанром и стилем Довженко имеет свою определенную систему работы с актером, не менее сложную, чем скажем, работа с актером в драматическом и комедийном жанре). Работая над созданием эпического стиля и эпического жанра, синтезируя моменты реальной действительности для создания образа будущего, Довженко строит и особую синтетическую систему работы с актером. Акцент в его картинах большей частью не на резкость жестикуляции, не на резкость внешней мимической игры и движении, а на мягкой, еле уловимой игре мимики, на улыбке различных оттенков, на взгляде, на спокойных, внутренне напряженных жестах, походке и т. д.

[1] См. по этому поводу статью Довженко в украинском журнале „Кино“ за 1932 г. № 19—20, „Про Івана“.

Проводы на Днепрострой. „Иван". Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий

Реальное движение внутри кадра Довженко всегда сознательно несколько тормозит, задерживает. Все эти оттенки, эта игра на деталях, на торможении, на замедленном движении внутри кадра и т. д., не нарушая внешней скульптурности его героев, придает им в то же время, с одной стороны, внутреннее напряжение, подчеркивает интенсивность мысли, с другой — сохраняет ту жизненную теплоту, которую многие отмечали как особую лиричность героев Довженко. Он старается этой системой работы с актером раскрыть самое интимное, неуловимое, глубокую работу сознания, работу мысли (которая, как известно, не любит излишне аффектированной жестикуляции) и через передачу различных оттенков в смене настроений и чувств придать своим героям глубоко жизненный индивидуальный характер, в то же время всегда сохраняя за ними то общее техническое единство, которое объединяет, всех героев Довженко в одно целое, говорит о том глубоко общем, что есть в этих новых людях нового социалистического общества. Довженко сумел создать, по крайней мере во внешнем пластическом воплощении, глубокий, прекрасный и осмысленный образ нового человека нашей эпохи.

Чрезвычайно интересна также роль слова, речи в картине, в характеристике героев фильмы. Эта речь также почти всегда несет в себе черты единства индивидуального и типического. Она включает в себя характерность индивидуального разговора, но в то же время никогда не переходит в голую бытовщину, а выступает как нечто типическое, обобщенное. Вспомним смех и разговор земляка и отца Ивана, о которых мы говорили выше, вспомним слова Ивана, обращенные к земляку: «Здесь иньша хватка, здесь школа нужна», прозвучавшие по-иному в устах земляка и как бы осмысленные его опытом, снова вернувшиеся к Ивану и повторенные им с новой силой, с новым выражением.

На этом мы пока кончим в общих чертах разбор характеристики Ивана, данной Довженко, характеристики той «большой биографии», частью которой является судьба

Ивана и которая раскрывает перед нами основные черты этого здорового и мощного тела социалистической стройки.

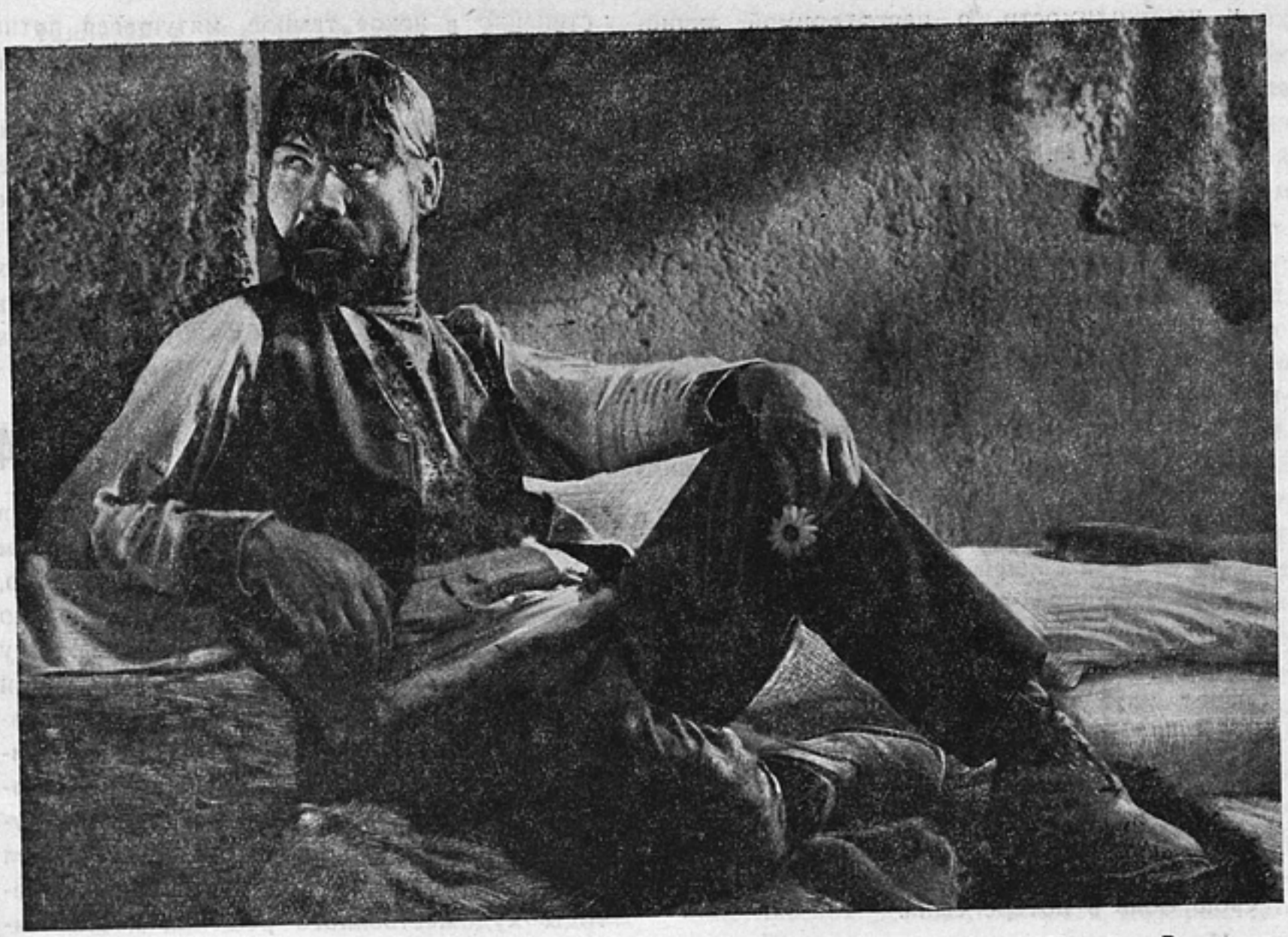
3

Теперь остановимся несколько на «родимых пятнах капитализма» и на основном их носителе в картине, т. е. на образе прогульщика. Образ прогульщика — безусловно большое творческое достижение режиссера Довженко. В нем он сумел показать, как образ, данный чрезвычайно жизненно и конкретно, может включить в себя и в большей даже мере, чем остальные, все же несколько абстрактно данные образы, огромное идейное богатство, глубокое обобщение. Трудно сейчас в этой статье показать и раскрыть все богатство и сложность образа прогульщика. Но остановимся вкратце на его основных чертах. Прогульщик почти с самого начала, еще в деревне, дается как личность, противопоставляющая себя социалистической стройке, социалистической дисциплине, социалистическому труду. Вспомним смех его над выступлением комсомольца на колхозном собрании, его слова: «такого закона нет, захочу пойду». В дальнейшем на стройке это его противопоставление себя социалистическому строительству все больше и больше выявляется по всем основным линиям, которые выдвигаются новыми общественными отношениями, новым человеком. Так раскрывается его отношение к социалистическому труду, который он воспринимает как принуждение, к свободе личности, которую он понимает как анархо-индивидуалистическую буржуазную свободу, как право на произвол; его отношение к технике, которой он боится и которую воспринимает как насилие над биологической природой человека и от которой бежит, скрывается в природу.

Актер глубоко понял творческий замысел Довженко и сумел талантливо его воплотить. Это по существу красивое, мужественное лицо, которое мы видели в «Земле» в роли отца Василя — Панаса, здесь, в фильме «Иван», совершенно изменяется. Оно приобретает в основных своих чертах нечто животное, звероподобное, характеризующее человека, стоящего на низшей ступени развития. Во всем — в жестах, в ухватке, в мимике, в походке — проступает эта дикость его, эта звериная повадка Это поистине пародия на человека, отброс человеческого общества, шлак. И такая характеристика этого образа достигается Довженко и актером отнюдь не голой карикатурностью в обрисовке его внешнего облика. Все его действия большей частью вполне жизненны и реальны. Они лишь слегка утрируются режиссером и актером (сцена в комнате с сыном, черная касса и т. д.) через композиционное расположение или монтажным перерывом движения по кадру (сцена у черной кассы, где Довженко нарушением пространственно-временной непрерывности внутри кадра еще больше подчеркивает нелепость, анахронизм этой фигуры на здоровом теле социалистической стройки).

В этом образе Довженко в большей мере, чем в образах других действующих лиц, дает единство характерного и типического. Довженко строит образ прогульщика чрезчайно необычно. И здесь может возникнуть вопрос: не является ли эта необычность просто фокусом, просто «остранением ради остранения», как это мы часто наблюдаем при чисто формалистском подходе к обрисовке того или иного образа? На первый взгляд может, конечно, создаться такое впечатление. Но если мы подойдем к рассмотрению этого образа более углубленно, то увидим, что это «остранение» обыденного таит в себе отнюдь не простой трюк, а желание дать в нем большое философское обобщение. Как обыкновенно изображается прогульщик в наших фильмах, картинах, карикатурах? Необходимыми атрибутами, неизменно сопутствующими этому изображению, атрибутами, которые определяют в основном его характеристику, являются или бутылка (пьяница) или подвязанная щека (симулянт) и поэтому, конечно, основной акцент в этих изображениях неизбежно получается на самом проступке (пьянство), а не на политическом содержании прогула.

Довженко в фильме «Иван» дает образ «прогульщика», который бросает работу не для бутылки русской горькой, не для попойки, никто прогульщика на этот грех не соблазняет — он просто уходит ловить рыбу. Всей характеристикой этого образа Довженко переносит центр тяжести с простого поступка (пьянство, симуляция) на политическое содержание прогула. Не в том дело, что прогульщик пьянствует, важно, что он лодырь, что он нарушает социалистическую дисциплину труда, ради личного произвола, что он противопоставляет социалистическому труду свои личные интересы, выдвигая их на первый план. Довженко всей характеристикой образа,



Прогульщик. „Иван". Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий

всем поведением прогульщика на стройке вскрывает внутри образа то содержание, которое за ним стоит.

Случайно ли заменены Довженко обычно сопутствующие прогульщику атрибуты — бутылка — безобидной ромашкой, сцены кабака — идиллией ужения рыбы и т. д.? Все это, конечно, глубоко не случайно. Как общее содержание образа, так и все детали его художественно необходимы, закономерны в развитии образа прогульщика, в том плане, как его себе замыслил художник, все эти детали глубоко творчески найдены и идейно, политически значимы. Художник своим подходом к трактовке этого образа сумел без всяких «погон в наплыве» сделать прогульщика представителем умирающего капитализма, раскрыть то подлинное содержание, которое за ним стоит. Об этом говорит вся система поведения прогульщика на строительстве, его отношение к социалистическому труду, социалистической дисциплине, боязнь всюду его преследующего социального презрения, боязнь техники (сцена в комнате сына, разговаривающего по телефону, сцена у черной кассы, побег от радио и т. д.). Всюду прогульщик противопоставляет себя социалистическому труду, социалистическим отношениям, всюду он воображает себя стоящим над ними, вне их и всюду оказывается связанным ими, никуда не может от них уйти. Так раскрывает прогульщик свое действительное содержание, свое действительное положение в системе социалистического общества, внизу социальной лестницы как последыш умирающего капиталистического общества «на здоровом теле социалистической стройки».

Линия прогульщика находит свое истолкование не только в нем самом — ее подхватывает также прораб, когда рассуждает в столовой о «диалектическом нонсенсе», о «неповторении личности» и т. д., он подхватывает линию прогульщика и как бы подводит под нее философский фундамент, объясняя, против чего и за что борется прогульщик.

Через всю фильму проходит эта философская «дискуссия в образах» — о свободе

й необходимости, о неповторимой личности, об отношении личного и общественного, об отношении к труду, к технике, к социалистической дисциплине и т. д. Как бы в ответ на слова прораба о гибели неповторимой личности в социалистических условиях индустриального труда перед нами возникает целая портретная галлерея героических образов ударников социалистической стройки, величие и монументальность которых оттеняет карикатурный и жалкий образ прогульщика, претендующий на индивидуальную «неповторимость» своей личности в истории. Как бы в ответ на все поведение прогульщика дается также пробег матери через стройку после убийства ее сына бадьей. Сын убит, ослепленная горем женщина видит виновника убийства ее сына в этой наступающей на нее, угрожающей ей технике. Техника предстает перед матерью как чудовище, поглотившее ее сына, техника несет с собой гибель «неповторимой личности», мешает ее жизни, ее развитию. Женщина бежит к начальнику участка, чтобы высказать ему свое возмущение, свое негодование по этому поводу, свою боль о потере сына.

Но оказалось, что она ломится в открытую дверь. Разговор начучастка по телефону, в котором он призывает к ответу виновников этого «несчастного случая», разъясняет матери ее ошибку, раскрывает ей, что вина вовсе не в технике, а в л ю д я х, не овладевших этой техникой, в их халатности. Начучастка с болью говорит об убитом как об одном из лучших, как об ударнике, который погиб из-за недопустимого разгильдяйства на участке. И после осознания своей ошибки женщина видит, что ей нечего предъявить начальнику участка. Оказалось, что ее несчастье, ее беда — отнюдь не только ее личное горе, но и горе и беда всей социалистической стройки.

Эта дискуссия о личности, о технике, о новых отношениях проходит через все образы, через все эпизоды фильмы, и мы видим, как линия прогульщика и тех, кто так или иначе подпадает под влияние воплощенных в нем идей, все более и более дискредитируется. Интересна также чисто внешне пластическая подача образа прогульщика. В деревне, когда прогульщик сидит с ромашкой в руке, он дан еще в плане той же скульптурности, как и образы всех остальных действующих лиц фильмы. Но в дальнейшем образ прогульщика делается все более и более плоскостным, превращаясь постепенно в некое темное, мятущееся пятно на солнечном фоне социалистической стройки.

И через дискредитацию образа прогульщика Довженко показывает то нисхождение, тот упадок, к которому пришла когда-то бывшая исторически прогрессивной буржуазная цивилизация, упадок когда-то бывших прогрессивными идей и всю нелепость, весь анахронизм их защитников (сознательных и бессознательных).

4

На основе этого, правда, чрезвычайно в общих чертах данного анализа мы можем все же видеть, насколько глубоко идейно, творчески самостоятельно и оригинально сумел художник подойти к художественному разрешению поставленной им перед собой чрезвычайно трудной и ответственной творческой задачи. Мы видели, что он мобилизовал для этой цели весь арсенал имеющихся в распоряжении киноискусства художественных средств и приемов, нашел новые наиболее действенные приемы и методы художественного решения поставленных им перед собой задач. И об этих огромных достижениях нельзя забывать при разборе тех или иных недостатков, творческих ошибок, которые имеют место в фильме.

Несмотря на безусловно значительные достижения, которые мы имеем в фильме «Иван» по линии глубоко самостоятельного художественного освоения нашей действительности (что определяет в основном ее огромное познавательное значение), мы должны отметить, что художнику все же н е у д а л о с ь п о л н о с т ь ю р а з р е ш и т ь п о с т а в л е н н о й з а д а ч и, не удалось достичь необходимой цельности и законченности произведения.

Художник борется за наиболее верное, наиболее реалистичное отображение тех процессов всемирно-исторического значения, которые происходят в нашей социалистической действительности, борется с ошибками своего творческого прошлого, с ошибками, имевшими место в «Земле». Но хотя в «Иване» мы и имеем большой сдвиг в сторону более правдивого отображения нашей действительности, но окончательно освободиться от тех ошибок, которые владели им в «Земле», Довженко здесь не удалось. В результате этого недостаточного преодоления в «Иване» нет необходимого

единства в подходе к нашей действительности, в способе и методе ее отображения.

Мы видим, что Довженко часто оперирует художественным обобщением, художественным синтезом, недостаточно еще подкрепленным глубоким и всесторонним анализом нашей действительности. Отсюда некоторый схематизм, упрощение, которое имеет место в фильме и которое особенно сказалось на характеристике центрального образа фильмы, на Иване. И этот момент, конечно, далеко не случаен.

Довженко надо было показать судьбу селюка в новых условиях, в новой обстановке, отличной от тех условий и обстановки, которые мы имели в «Арсенале», в «Земле»; показать селюка на новом этапе развития пролетарской революции, на пути превращения его в сознательного строителя социалистического общества. И совершенно ясно, что на новом этапе своего исторического развития этот селюк, освободившийся от пут старых общественных отношений, должен был предстать перед нами с новыми чертами, которые раскрыли бы нам процесс превращения селюка в нечто более богатое и полноценное, чем то, что он представлял в деревне. Но если мы сравним образ Ивана с образом Василя из «Земли», то увидим, что Василь полноценнее как образ, чем Иван. В нем гораздо больше непосредственных, живых черт действительности и гораздо более богаты и жизненны его отношения к ней. Иван же бледнее, его как будто связало, обеднило величие окружающей его социалистической стройки.

Довженко упростил образ Ивана, он побоялся дать ему больше жизненной теплоты и личной инициативы. И дело тут, конечно, отнюдь не в отсутствии внешней острой конфликтности в линии Ивана. Можно было, оставив этот простой, несложный конфликт по линии овладения техникой, дать большее разнообразие жизненных ощущений Ивана, большее разнообразие и богатство его отношений к окружающей его действительности.

Довженко, раскрывая все то богатство, которое несут с собой новые социалистические условия труда, новые человеческие отношения, не переводит их в индивидуальный план Ивана, а, наоборот, на фоне этого богатства обедняет и упрощает образ. Социалистическая действительность (и об этом говорит всей своей фильмой Довженко) отнюдь не упрощает, не обедняет человеческих отношений, наоборот, освобождает человека от рабских эксплоататорских условий существования в капиталистическом обществе. Социалистические условия труда дают тем самым огромный простор для всестороннего развития каждой отдельной личности, обогащают ее мировоззрение и мироощущение, стирают грани между физическим и умственным трудом, между личными и общественными интересами и т. д. Все эти моменты не были воплощены в линию развития Ивана, и поэтому внутреннего процесса раскрепощения и обогащения личности селюка Ивана Довженко не показал. Иван слишком связан, слишком упрощен и в этом основной недостаток, основной порок фильмы. Это получилось именно в силу того, что мы имеем здесь недостаточное обобщение, неполноценную типичность в образной характеристике, так как она не была подкреплена в полной мере действительным анализом того нового человека, который нарождается из селюков в процессе включения их в социалистическую стройку. В силу этой схематичности и неполноценности образа Ивана тот богатый «фон», те основные проблемы нашей социалистической действительности, которые хотел Довженко в художественном плане здесь поставить и разрешить, решаются им не до конца. Они решаются только частично, только поставлены в фоне и почти совсем не переведены в индивидуальный план селюка Ивана.

Желание Довженко показать в «Иване» «не героического героя», а героя, которым руководят, которого воспитывают и ведут, отнюдь не могло и не должно было привести к лишению Ивана всех черт самостоятельности и живой творческой активности. Наоборот, как раз в том плане, в котором Довженко раскрывает перед нами образ партийного пролетарского руководства в земляке, как чуткого, опытного и внимательного педагога, который стремится, не стесняя личной самостоятельности и инициативности Ивана, направить его по правильному руслу, мы имеем со стороны автора вполне правильное понимание и отображение этого момента. Но само поведение Ивана как бы противоречит всей системе руководства «земляка». Довженко сделал Ивана слишком связанным, слишком послушным даже в его непослушании, слишком бедным, при всем том богатстве, которое его окружает, слишком связанным и пассивным, несмотря на участие в весьма активных поступках, пассивным в условиях та-

кого общественного управления и руководства, которое создает все предпосылки для наиболее полного и всестороннего развития каждой отдельной индивидуальности, для проявления никогда еще в мире невиданной самодеятельности и активности масс. Мы имеем здесь неразрешенное противоречие между характером поведения Ивана и характером той обстановки, тех социалистических условий, которые его окружают и которые замечательно раскрываются Довженко в фоне. Отсюда общая незаконченность фильмы, ее недостаточность и та неудача ее у массового зрителя, которую мы наблюдали.

Основной центральный образ — Ивана, который должен был бы связать все части картины, сконцентрировать в себе основные нити поставленных в фильме проблем, который должен был подвести основные итоги картины и вместе с тем захватить, заинтересовать зрителя и быть одним из главных проводников его по картине, ввести его в ту сложную идейную борьбу, которая развертывается, — оказался на это не совсем способным. На ошибках, которые имеют место в самом фоне (неудачность образа прораба, образа матери, характеристика социалистической дисциплины через механическое сопоставление с дисциплиной в Красной армии и т. д.) мы здесь останавливаться не будем, так как в рамках данной статьи вы вообще не сумеем дать исчерпывающего анализа фильмы, а лишь глубоко предварительный разбор его. С другой стороны, основной недостаток фильмы, конечно, лежит главным образом все же в характеристике образа Ивана.

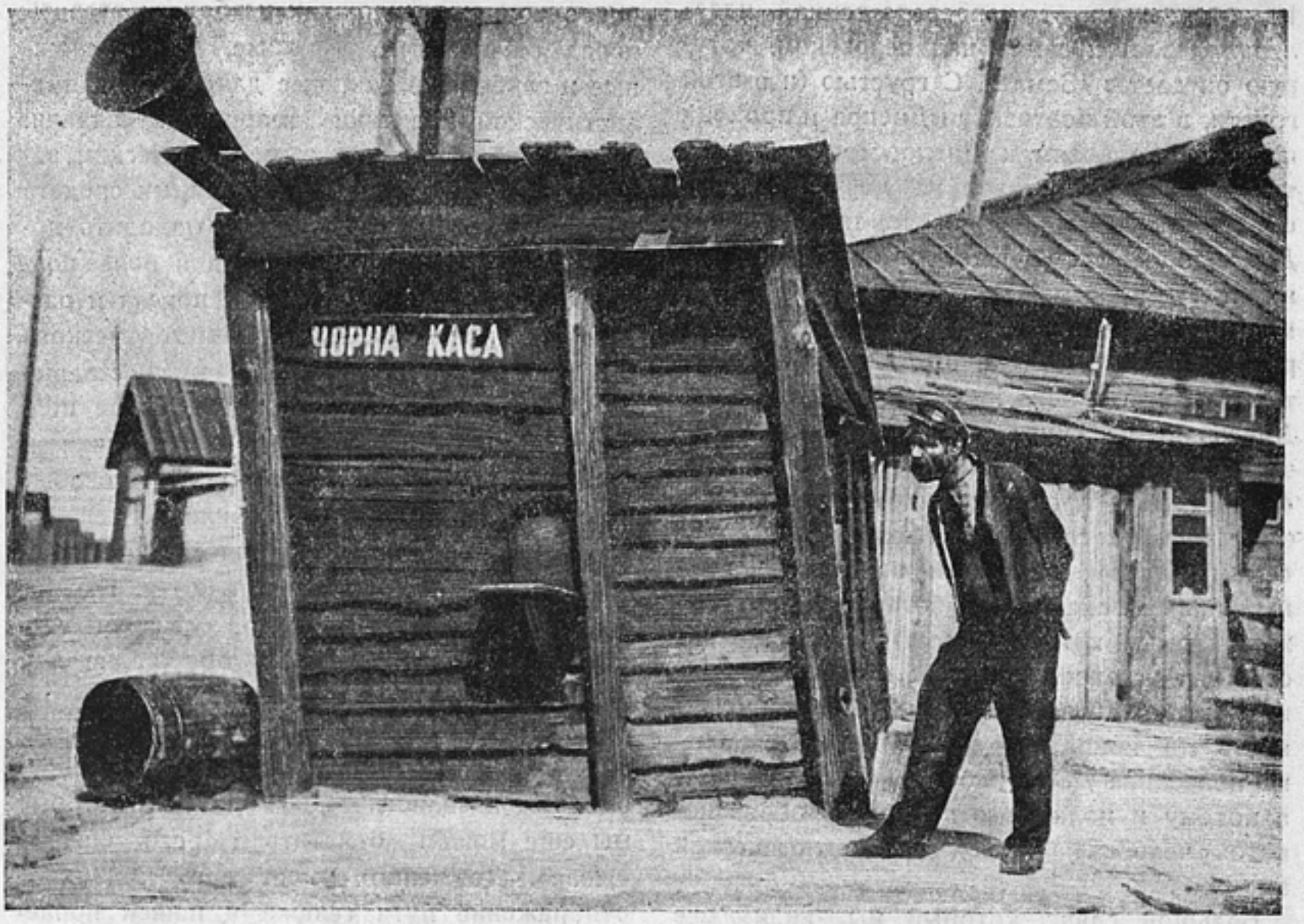
Образ прогульщика в этом отношении гораздо полноценнее и реальнее, ибо мы имеем в нем как раз, в противоположность образу Ивана, обобщенную характеристику, которая основана на глубоком анализе живых людей, живых представителей того враждебного класса, тех враждебных групп, настроения и чаяния которых он в себе воплощает. Вся линия поведения прогульщика в фильме выражает целую гамму конкретных чувств и настроений, связанных именно с этим враждебным социалистическому строительству человеком.

Только основываясь на конкретном анализе непосредственно взятых из жизни черт, живых форм проявления вырождающейся буржуазно-собственнической психологии, смог Довженко создать этот чрезвычайно глубокий, живой и типичный образ.

Довженко раскрывает перед нами в образе прогульщика противоречие между представлением прогульщика о самом себе и той объективной сущностью, которая за этим представлением скрывается. Довженко разоблачает это ложное представление прогульщика о самом себе показом того объективного положения, того действительного места, которое прогульщик занимает в социалистическом обществе, которое в основном определяет его объективное содержание, раскрывает его истинную природу. Только в своих представлениях, в своем сознании может прогульщик оторваться от реальной действительности и вообразить себя независимым и свободным от каких бы то ни было социальных связей и отношений, вообразить себя стоящим вне и над социалистической действительностью. Но при первом же столкновении его с этой реальной действительностью вся его независимость и напыщенная самоуверенность разлетаются вдребезги, и перед нами раскрывается огромная внутренняя пустота, весь комизм этой жалкой и нелепой игры последнего представителя буржуазного общества в условиях новых общественных отношений.

Довженко ненавидит прогульщика, как и все то общество, осколком которого является прогульщик. Довженко смеется над ним во весь голос. Вместе со всеми ударниками Днепростроя он жестоко издевается над каждым поступком, действием, жестом прогульщика, он дискредитирует и уничтожает его совершенно всеми художественными средствами, какие только имеются в распоряжении киноискусства.

В Иване, как мы видели, Довженко не сумел дать этого единства характерного и типического и поэтому образ Ивана остается бездейственным, маложизненным. В своем подходе к Ивану Довженко оказался связанным. Но неверная трактовка образа Ивана, его упрощение и обеднение произошли отнюдь не потому, что художник (как это часто случается в нашей кинематографической практике) отказался самостоятельно подойти к изучению действительности и следовал в своей трактовке образа заранее взятому штампу или трафарету. Нет. Дело в том, что художник хотел, но не сумел в силу непреодоленных им до конца ошибок своего творческого метода ощутить, почувствовать в полной мере тот пульс живой жизни, который бьет ключом из всех пор нашего социалистического сегодня. Он не



У черной кассы. „Иван". Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий

мог ощутить этого сегодня во всем конкретном многообразии, во всей полноте и жизненной непосредственности.

Довженко чувствует и понимает, что здесь, в этих социалистических отношениях, лежит основное богатство, основное достижение пролетарской революции, но он не может еще перейти от восхищения к живому всестороннему анализу, критическому освоению этих процессов во всем богатстве и многообразии конкретных форм их проявления.

Довженко хочет дать на основе синтеза настоящего объективный образ нашего социалистического завтра. Но этого нельзя сделать, если с одинаковым восхищением оглядываешься назад, в прошлое, и смотришь вперед, в будущее. Довженко же это делает. Он в одинаковой мере поэтизирует как патриархальное прошлое крестьянства, так и то новое, что несет с собой для этого крестьянства социалистическая стройка. Это особенно ярко выступает в «Земле».

В «Земле» Довженко хотел примирить непримиримое, примирить прошлое с настоящим, примирить романтику жизни и смерти дида с героической жизнью и смертью Василя. Он легко уступает дида, Василя и быков трактору, идеализируя и дида и быков, видя в них только внешние идиллические стороны, не умея вскрыть той ограниченности, того идиотизма деревенской жизни, носителями которых как тот, так и другие по существу являются. Но в то же время он искренне восхищается, любит то новое, что несет с собой героика социалистической стройки. Довженко ненавидит кулака, прогульщика и всю ту систему капиталистических отношений, которая за ними стоит. Но идеализация патриархального прошлого крестьянства мешает ему до конца последовательно проводить в его фильмах борьбу с остатками капитализма в нашей социалистической действительности. Эта идеализация мешает ему правильно отобразить объективный ход развития истории пролетарской революции и обусловливает те ошибки по линии освоения нашей социалистической действительности, которые мы имеем как в «Земле», так, хотя и в меньшей мере, в «Иване».

Однако в «Иване» Довженко сумел отой-

ии, оторваться от непосредственной идеализации власти земли над человеком, которую он дает в «Земле». С грустью (и в этой грусти, в этой поэтизации Днепра и прохода крестьян по полям к Днепрострою имеется тоже, конечно, остаток не до конца преодоленных им настроений «Земли») отрывает Довженко своих селюков от земли и ведет их на Днепрострой. Но оказалось, как это мы видели уже выше, что этот отрыв от родной почвы губительно отразился на трактовке образа селюка Ивана. В силу того что Довженко не сумел порвать до конца с этой идеализацией крестьянского прошлого, он не сумел протянуть живые связующие нити между социалистическим фоном и самим Иваном, перевести в индивидуальный план Ивана все то богатство, весь тот живой ритм, который несет в себе Днепрострой, и установить между ними непрерывное, живое взаимодействие. Непреодоленность до конца идейных ошибок «Земли» не позволила Довженко полностью освоить, а потому и полностью воплотить образ нового человека нашей социалистической эпохи.

Большой сдвиг, который мы видим все же в фильме Довженко «Иван», сдвиг в сторону наиболее всестороннего и подлинного отображения нашей действительности говорит о том, что художник не боится ставить перед собой самые трудные, самые сложные и глубоко актуальные для нашей социалистической практики творческие задачи. Его умение подчинять этим творческим задачам всю систему художественных средств и творческих приемов, умение находить новые средства и возможности для более полного по своей силе и глубине показа и раскрытия процессов всемирно-исторического значения, которые он решил худжественно отобразить (так, в «Иване» для более полного раскрытия и воплощения величия и мощи Днепростроя он применяет особые методы съемки, монтажа, мобилизует все возможности звука для усиления его пространственной характеристики и т. д.) и, главное его умение самостоятельно художественно мыслить, давать глубокое обобщение тех моментов, которые он наблюдает в окружающей его жизни,— все это свидетельствует о том, что Довженко сумеет преодолеть идеалистические ошибки, которые мы еще можем отметить в его фильме «Иван». Довженко сумеет дать подлинное отображение пути селюка в нашей пролетарской революции, сумеет создать действительно жизненный и полноценный образ нового человека нашей великой эпохи.

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

Возобновите подписку с 1/VII с. г.

Тираж журнала ОГРАНИЧЕН.

Подписка принимается ПОЧТОЙ.

И. Попов

из дневника на производстве

Ежедневно родятся в производственной практике впечатления и соображения, которые не успеваешь привести в порядок и осмыслить. Родятся и убегают, вытесненные новыми. Но их надо собирать.

Мы очень легко выбрасываем за окошко опыт, не используя его. Однако опыт каждого из нас есть наше общее достояние. Выбрасывать его нельзя.

Все это — для того, чтобы объяснить происхождение моего дневника.

На первый раз мне хочется поговорить

об „ОКРАИНЕ“ Бориса Барнета

Свою репутацию «Окраина» уже сделала. Это самый пленительный и чарующий киноспектакль за последний год.

С «Окраиной» Барнет по праву занял место в первом ряду мастеров советской кинематографии.

В связи с «Окраиной» пережито столько чудесных волнений, столько сказано восторженных слов мастерами и зрителями на диспутах и собраниях.

Пора сделать обобщенные выводы и извлечь уроки.

Что больше всего отмечают в «Окраине»?

Прежде всего указывают, и справедливо указывают, на органичность этой вещи, т. е. на неразрывную слиянность в ней идейного наполнения и формы. Затем отмечают блестящий актерский ансамбль, идущий от стилевой цельности всего постановочного замысла.

Затем отмечают нестройность ее структурной композиции.

В «Окраине» много крупных достоинств. В ней особенно поучительна стилевая цельность режиссерского оформления, а в этом оформлении особенно привлекает ясная простота, изобретательная непосредственность и непринужденная теплота.

Но в вещи крупного достоинства иногда поучительны не только достоинства, но и недостатки.

О достоинствах «Окраины» говорили много, и я в том числе. И о них, может быть, придется еще говорить.

Сейчас же в этой заметке мне хочется пораздумать только над уроками ее драматургического строения.

Я счел бы пустым, скучным делом раздумывать и искать, по какому жанровому ведомству записать «Окраину». Драма, комедия, трагедия — да хоть фарс: не все ли равно?

Наше время смелое, молодое. Мы все эти разделения можем нарушать и ломать, потому что у нас появились иные, свои критерии.

Наше новое искусство имеет право позволить себе роскошь смешивать старые жанровые признаки во имя нового собственного единства данного произведения и в рамках его собственной органичности. Старая диференциация художественных форм не может стоять помехой на пути к новым интегральностям.

В «Окраине» густо смешаны комедийные элементы с драматическими и даже трагическими.

В одной из самых сильных сцен фильмы трагическое и смешное переплелись неразрывно. Я имею в виду сцену в окопах, когда Сенька счел брата Николая убитым и когда кругом раздался взрыв хохота, а Сенька заплакал — заплакал не то от обиды, не то от радости, что обманулся в горестных предчувствиях, не то от того, что почувствовал, как близка ко всем им смерть, над прогнанным призраком которой они сейчас смеются.

Но никому не пришло в голову говорить на основании этого смешения о какой-нибудь разностильности «Окраины».

Мы ощущаем эту фильму как цельное произведение, вылитое из одного куска. Это единство и цельность делают «Окраину» произведением настоящего искусства, т. е. произведением, которое непосредственно нас волнует, заражает своей горячей наполненностью, отрывает с напористой си-

лой от всего иного и бросает в стремительное свое течение, где мы чувствуем себя втянутыми в сложный бегущий поток хорошо сцепленных разнообразных впечатлений; а затем, когда этот поток, донеся нас до конца, отхлынет, мы останавливаемся захваченные властью необозримого количества пережитого, перечувствованного, мелькавшего в нас то ясно, то смутно, чего-то глубоко ушедшего внутрь для того, чтобы когда-то после подняться и ожить в спокойном светлом раздумьи.

Самое главное ощущение, которое остается после просмотра «Окраины», это то, что все необозримое богатство впечатлений от картины только по внешности нестройно, а в основе у вещи есть какой-то крепкий единый фундамент, и все в ней сведено к единой осмысленной разрешенности. В этой пестрой мозаике необозримого богатства живых тканей произведения есть своя ведущая целеустремленность.

Откуда рождается это ощущение единства в «Окраине»?

С точки зрения внешней своей конструкции «Окраина» — вещь бесфабульная или, как говорили когда-то, построенная на ослабленной фабуле.

Но даже для бесфабульного строения «Окраина» чересчур рассыпчата в своей конструкции: в ней есть самостоятельные линии, нигде даже не пересекающиеся, а если они кое-где сходятся, то чисто внешне: так например, семейство Кадкиных (отец и дочь) и семейство сапожника Гришина (отец и два сына) существуют в фильме почти независимо друг от друга в том смысле, что судьба одних никак не влияет на судьбу других. А это главные фабульные линии. Самостоятельно и независимо от других идет линия студента Краевича.

Таким образом единство этого спектакля, очевидно, укреплено не на фабуле и не на развитии какого-нибудь одного строго отграниченного русла событий.

И тем не менее «Окраину» признают органичным произведением.

Где же действительные источники, в которых «Окраина» черпает свое единство и свою органичность?

Еще совсем недавно фабула не пользовалась почетом в нашей кинематографии. Мне припоминается, как Виктор Гейман, ходивший одно время в «теоретиках», объявил в печати фабулу признаком буржуазности. А теперь фабула в почете. Очень многие склонны считать фабулу основой занимательности, а некоторые — исключительным показателем крепко слаженного единства драматургического произведения.

И вот на фоне таких новых разговоров бесфабульность «Окраины» многих шокирует.

Этот вопрос стоит того, чтобы на нем остановиться немного подробнее.

Я считаю фабулу наиболее завершенной кристаллизацией и наиболее экономным выражением всей суммы отношений отдельных элементов внутри произведения.

Фабула это такое строение художественного произведения, где единство становится осязательным, его, так сказать, можно потрогать руками. Фабула размыкает каждую ситуацию, открывает из нее дверь в другую и создает непрерывность движения внутри вещи.

При фабульном строении каждая ситуация собирает в себе, как полноводная речка, многочисленное количество смысловых ручейков.

В одном узле тот или иной фабульный поворот концентрирует так много характеристик, как никогда не добьется того строение внефабульное.

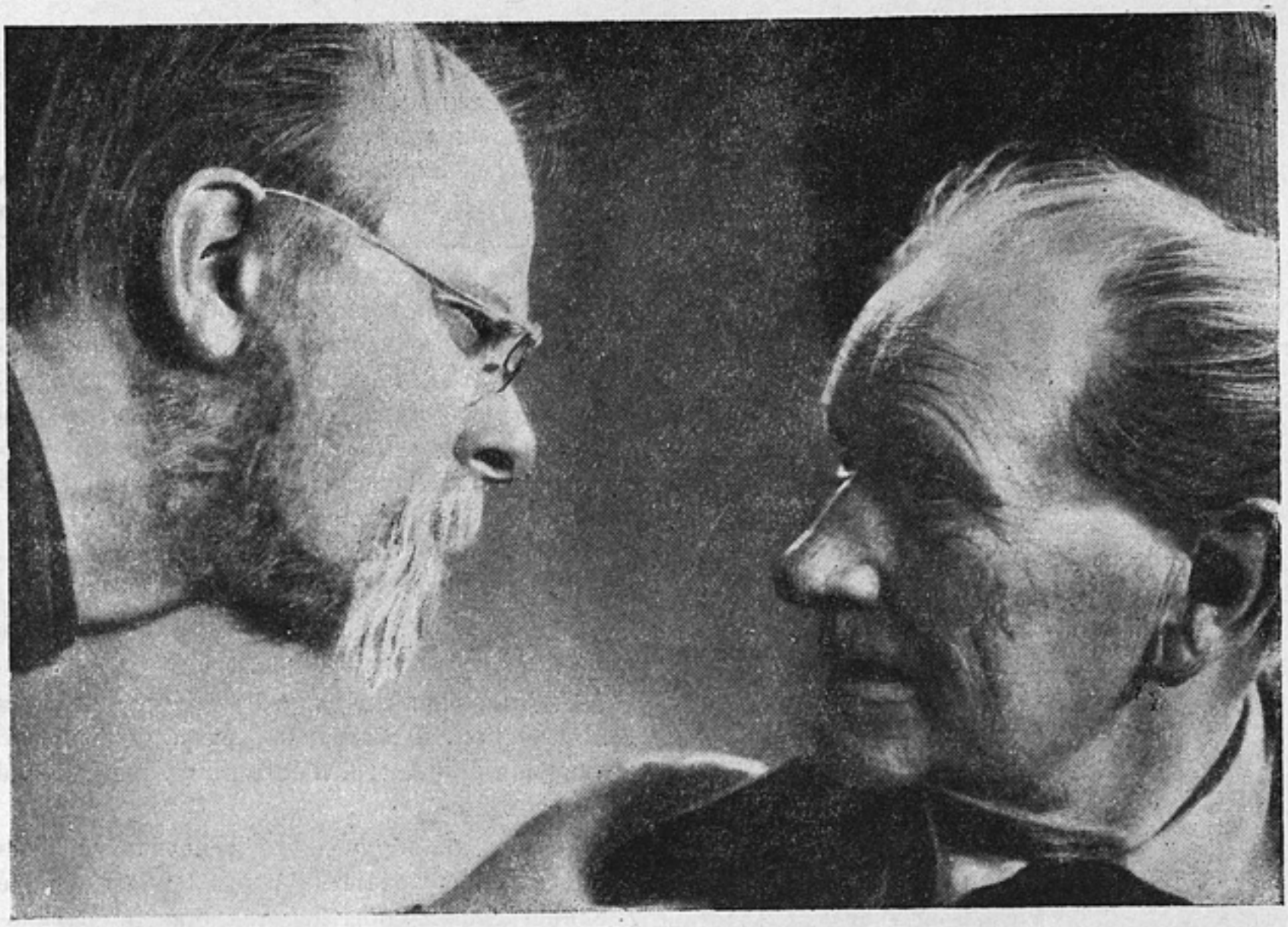
Как фабульная ситуация, правильно найденная, умеет сгущать разнообразнейшее тематическое наполнение, показывает пример работы Пушкина над «Пиковой дамой».

Мне очень жаль, что я беру пример из литературы, а не из кино, но у меня нет под рукой такого разительного образца из нашей кинематографической практики, а для темы о фабуле в данном случае безразлична область искусства.

Пушкину хотелось представить в характере Германа борьбу между влечением к одной какой-то обобщающей цели, цели, которая для Германа была в богатстве, и между любовной страстью.

По начальному замыслу, «Пиковая дама» должна была строиться по двум линиям: у Германа — две жизни: одна — в игорном доме, где Германом владеет мечта разбогатеть одним ударом, и — в тихой немецкой семье, куда тянет Германа любовь к Лизе (его невесте).

Это строение по двум линиям, можно предполагать, обещало, говоря теперь нашими словами, вещь с очень ослабленной фабулой. Но Пушкин отказался от первоначального замысла. Он решил фабулу обострить, или вернее — дать настоящее фабульное строение своей повести.



Артисты С. Комаров и Р. Эрдман. „Окраина".
Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов

И вот начали концентрироваться фабульные узлы, и карты и любовь к девушке сделались пересекающимися. Это достигается вводом в интригу старухи-графини и близостью Лизы к графине.

Благодаря этому пересечению линий создалась возможность построить необычайно экономную и концентрированную ситуацию, в которой одной заключена вся полнота тематического содержания.

Герман ночью идет на свиданье к Лизе в ее спальню (он «трепетал как тигр»). Здесь кульминация одной из линий (любви). Но на пороге комнаты Лизы, в спальне графини, Германом овладевает с непреодолимой силой его основное влечение: представляется возможность выведать у старухи три карты. В короткой сцене со старухой Герман пережил трепетное ожидание осуществления главной мечты, а затем — крушение всех иллюзий. И когда после этой сцены он приходит к девушке, которую он любит, он, обессиленный, садится на окно в молчаньи: все его силы, весь его душевный порыв без остатка исчерпаны, ему теперь все безразлично.

Обе сцены — в спальне старухи и у Лизы — очень кратки, но в них сгущено огромнейшее тематическое наполнение.

Вот преимущества фабулы.

Если отбросить авантюрные жанры, где над всем доминирует логика событий, то во всех иных областях преимущества фабулы для меня заключаются в двух вещах: во-первых, фабула требует очень отчетливого и обязательно всестороннего представления художника о характере персонажей и о тех целях, к которым персонажи по натуре своей должны стремиться, а во-вторых — фабула требует совершенного уяснения закономерности отношений между персонажами и их соответственных влияний друг на друга или, лучше сказать, их удельного веса в отношениях друг к другу.

Если эти две вещи художником хорошо разгаданы, то имеются настоящие, здоровые предпосылки для закономерной фабулы; персонажи тогда сами начнут творить события, попадать в конфликты и находить из них выходы.

Тогда у художника действительно может складываться такое отношение к повороту событий в его собственном произведении, какое было у Пушкина, когда он кому-то из своих знакомых рассказал с оттенком некоторого удивления:

> «А моя Татьяна-то? Слыхали, какую штуку выкинула? — Отказала Онегину».

И тогда автору остается только напоминать своим персонажам то, что сказал Дидро о драматургическом произведении:

> «Спектакль — это хорошо организованное общество, где каждый поступается частью своих прав в интересах всех и для блага целого».

2

«Окраина» — мне уже пришлось писать об этом — есть фильма характеров. Это, пожалуй, чуть не первая у нас фильма, где все характеры обведены четким резцом. Но, как я уже сказал, не все они поставлены в определенные отношения друг к другу, многие друг с другом никак не соприкасаются. Отсюда многолинейность. Отсюда ослабленность фабулы.

В каждом произведении существуют по отношению к основной теме силы центростремительные и центробежные. Центростремительная сила сказывается в стремлении в каждой частности отразить возможно больше из самой сердцевины темы; центробежная же сила влечет к наиболее полному раскрытию самостоятельного, частного богатства всякой данной детали.

Эти силы должны найти и находят каждый раз свой особый вид равновесия.

Как правило, чем больше преобладает центростремительность, тем стройней, но суше вещь, а при крайнем усилении этой тенденции—тем ближе к схематичности. А чем больше центробежность, тем живописнее вещь, но тяжелей ее поступь и тем темнее лицо произведения; а при крайнем усилении этой тенденции — тем ближе к тематической беспредметности.

Разумеется, это говорю о произведениях зрелищного назначения; к роману же, например, это правило пожалуй не подойдет.

Можно различать скрепленное, устойчивое разрешение этого равновесия и разрешение подвижное, неустойчивое.

При скрепленном и устойчивом равновесии все частности оказываются, выражаясь фигурально, как бы одинаково расположенными от центра, как точки окружности. Эти частности, подобно всякой точке окружности, скованы в своем свободном беге железным законом, который дает им свободу вмеру и в каждую минуту сдерживает их бег, направляя его по одной замкнутой «вечной» для данного произведения линии его собственной окружности. В этом случае все точки, все частности обязательно попадают в свет, идущий от центрального тематического ядра,— как бы эти частности друг от друга по иным признакам ни разнились и как бы ни были велики расхождения удельного веса каждой в отдельности. Все равно, ни одна из них не нейтральна по отношению к главной теме.

Устойчивость этого равновесия и есть главный признак фабульного строения.

Скрепленная линия, обручем сцепляющая все частности, названная нами фигурально линией окружности, и есть по функции своей фабула.

Железный обруч — это генеральное, всеобъемлющее событие вещи, иногда даже единственное событие, так как в идеальном фабульном произведении по сути дела есть только одно, замкнутое в себе событие, как бы ни были богаты его соподчиненные разветвления; например, в «Ревизоре» одно событие — приехал хвастунишка, которого чиновники приняли за важную персону.

При неустойчивом, подвижном равновесии линия окружности разломана и становится зигзагообразной, образуя то далеко уходящие от центра пики, то непосредственно приближающиеся.

«Окраина» — вещь подвижного, неустойчивого равновесия; для ее строения характерен не железный обруч событийной (сюжетной) окружности, а пикообразная кривая тематического притяжения.

По структуре своей «Окраина» — межеумок.

В ней есть элементы фабулы, но нет фабульной завершенности и гармоничности. В ней есть зачатки другой, внефабульной стройности, например, закономерность чередований эмоциональных окрашенностей (колоритов), закономерность ритмов внутри эпизодов, ритмичность переходов от эпизода к эпизоду; но ни один из этих признаков не доведен до обнаженной отчетливости и в особенности не доведен до того, чтоб доминировать над другими как главенствующий принцип организации.

Маня и пленчый. Сцена на бульваре. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов

Конечно, от всего этого «Окраина» не теряет своей органичности. Не теряет потому, что в живом художественном произведении нет самодовлеющих функций; фабула или иной какой признак строения, взятый сам по себе, в отдельности, не может быть единственным и всеобъемлющим критерием органичности.

Фабула, как и все иное в живом художественном произведении, подчиняется целевому единству произведения, т. е. такому единству, где все гармонично слито в служении разнообразными функциями общему для всего целого назначению и где помимо отдельных частных функций есть общая всеобъемлющая функция, обязательная для всех частей функция жизни целого, а это и есть то, что нужно назвать органическим единством.

«Окраина» черпает свое органическое единство в размеренном систематизированном раскрытии своей главной темы. На этом раскрытии строится ее «подводное», скрытое течение и в этом заключена жизнь ее как целого.

Пьеса начинает свою экспозицию с мертвой точки, на которой покачивается окраинный сонный городок. Все люди взяты как будто на окраине больших социальных конфликтов своего времени. Гудки, возвещающие стачку летом 1914 года, только оттеняют эту социальную «окраинность» персонажей: они подчеркивают грань, борт, которого персонажи еще не перешли.

Стачечные гудки экспонируют одновременно и направленность зачаточных симпатий разных слоев окраинных людей. Но эти зачаточные стремления не оформились настолько, чтоб окраинные люди перестали ходить по окраине социальных конфликтов и втянулись в их водоворот.

Новые гудки, гудки, объявляющие войну, опять на время объединяют Сенек и Колек с патриотами Гришиным и студентом. Однако грань перейдена; окраинных людей события схватили за шиворот и бросили в водоворот огромных социальных коллизий, чешуя социальной «окраинности» начинает с них слезать и трещать по всем швам в самых разнообразных направле-

ских коллективов, характерных для Парижа времен Великой революции или для Петербурга перед 1914 годом, и т. д. и т. д.

Из этого следует, что Аристотель не мог сделать за нас всю работу по отысканию правил драматургического строения. Старые каноны могут научить нас, как надо подбирать ключи к владению вниманием зрителя, но ключи мы должны делать сами на свой образец, из своего материала и к особым невиданным Аристотелем замкам.

Но никак из того не следует, что свои Аристотели нам не нужны. Пожалуйте — очень нужны. Всякой драматургии свой Аристотель, и нашей в том числе. Долой каноны — это хорошо, но не долой науку о драматургии — это было б декадентством, которое восставало против всякого правила в художестве во имя капризов ничем не стесненной творческой фантазии. Ницше говорил (и не без основания), что даже «ритм есть принуждение».

Говорят иногда о киностихотворении, о киноновелле, о кинорассказе и даже о киноромане. И думают, что если спрятали в рукав термины: кинодрама, кинокомедия и прочее, то убежали, скрылись от всех требований, какие предъявляет зритель к спектаклю.

Так было б очень просто и в театре. Отчего не сказать: теастихотворение, теароман и даже теастатья? Однако как бы пьесу ни назвать, остается зритель и необходимость воздействия на него в течение определенного отрезка времени, в определенных целях и определенных условиях. Значит, остаются требования массового зрелища, требования драматургической конструкции, требования владения зрительским вниманием.

Что бы ни говорили о киностихотворении и киноновелле, для киноспектакля правильное драматургическое строение еще важнее и еще настоятельнее, чем для спектакля театрального.

В театральном спектакле возможно какое-то регулирование на-ходу колебаний во взаимоотношениях зрителя и спектакля. Это регулирование выпадает на долю живого актера, которому к тому же может очень интенсивно помогать зрительный зал. Таким образом в теаспектакле возможны какие-то исправления драматургических провалов и наполнения драматургических пустот при помощи средств, находимых тут же, по мере ощущения реакции зрительного зала. А в киноспектакле это невозможно.

Арт. Крючков — Сенька. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов

Киноспектакль требует поэтому более точного расчета в своем строении и членении. Этот расчет дается раз навсегда в застывшей форме; здесь актер лишен возможности чуять зрительный зал и регулировать уровень его реакции.

Для ближайшей полосы развития нашей кинематографии, особенно звуковой, вопрос о стройности драматургической композиции, о гармоничности строения киноспектакля будет одним из самых важных вопросов. При удачном разрешении других сторон дела, более важных даже (как, например, тематика), неразрешенность или неправильное решение этой задачи будут достаточны для того, чтобы задерживать рост художественного качества наших фильм и чтоб затемнять проблемы звукового оформления.

Пять лет назад партсовещание по кино поставило перед нашей кинематографией задачу создания «формы, понятной миллионам». Какие только аргументы ни приводились для того, чтобы поколебать или ослабить значение и смысл этого лозунга!

Сейчас у всех на устах слова о понятной форме, о простоте в искусстве. А как года три-четыре назад попадало пишущему эти строки за защиту глубинной простоты, за напоминание о том, что

> «художник должен считать первой своей обязанностью довести форму до той степени тончайшего и сложнейшего совершенства, которое воспринимается как ясная и прозрачная простота, доступная и понятная для всех, кто по своему положению в обществе не враждебен стремлениям

данного класса» («Кино и жизнь» от 21 января 1930 г., моя статья).

После опыта последнего года можно как будто вопрос о понятной форме ставить несколько определеннее, особенно на основе уроков, что нам дали картины «Встречный» и «Окраина».

Разумеется, понятная и простая форма может родиться только на почве содержания, которое представляет важность и значительность для широкого круга людей. Но взятая в этих пределах понятная форма и есть, прежде всего, стройность, ясность, соразмеренность и гармоничность структурной композиции.

Когда я говорил о необходимости учета природы и существа массового зрелища и возможности учета типов зрительских коллективов, я имел в виду не простое приспособление спектакля к зрителю, а учет объекта и среды. Строение киноспектакля должно быть в высокой степени целесообразно. Но это есть приспособление и сообразование со своей внутренней целью.

4

Мне кажется, что важнейшим требованием драматургии нашего времени должно быть требование синтетического плана, т. е. гармоничной спланированности всех элементов под знаком всенаправляющей творческой цели.

И сейчас же обступает нас гроздь вопросов: а что это такое за творческая цель? Не обозначает ли наше требование призыва к рассудочности? А как же быть с органичностью художественного произведения, мирится ли она с гармоничной спланированностью?

Попробуем в этих вопросах коротко разобраться.

Теоретики — а из них особенно теоретики, склонные к формализму,— обыкновенно начинают изучение произведений искусства с того, что разлагают его на отдельные элементы, а затем анализируют каждый элемент в отдельности.

Такая последовательность ложная. В органическом произведении жизнью движет целое; дух единого замысла правит развитием отдельных элементов.

Но если бы для специальных, узкотехнических целей и годился подход аналитический, то для понимания синтетического плана на этот дробный анализ был бы не так уж необходим: синтетический план имеет в виду целостное владение всем творческим созданием.

Синтетический план направляется прежде всего на кристаллизацию творческой цели. Творческая цель есть преобладающее в данный момент устремление воли художника к предпочтительным для него воплощениям. Это исходное устремление дает рождение эмбриональному творческому потоку или творческому наполнению, в котором заключены слитно и прообраз будущего содержания и предчувствие его формального выражения. Будучи осознана, творческая цель образует идею художественного произведения. Идея произведения, уясненная до предельных глубин, означает полное господство мастера над своим материалом и совершенное озарение его относительно формальных средств, какие понадобятся для раскрытия сердцевины материала. Художественная идея таким образом предметна, т. е. она неотделима от материала. Но она не идентична с ним: она выражает его скрытые внутренние закономерности.

Идея художественного произведения — не рассудочно формулированный тезис. Она струится прозрачной, чистой, сверкающей, как бы серебрящейся полосой в хаотичном потоке начального творческого наполнения, стремясь преобразить и подчинить его себе до границ предельных берегов. Идея неотделима от этого потока. Она в нем и вне его быть не может.

Но нельзя называть художественной идеей сплошь все начальное смутное творческое влечение.

Здесь то же соотношение и та же связь, как в родэновской „La pensée" — («Мысль», не смешивать с „Le penseur" «Мыслитель») между бесформенной огромной глыбой камня и рождающейся из нее хрупкой головкой со взглядом глаз, в которых затаена напряженная творческая воля, овладевающая неорганизованным бытием камня.

Идея есть движущая и организующая сила в творческом процессе. Это по ее значению и свойству. Но не по появлению во времени. Понятая как предметная и неотделимая от материала, идея художественного произведения совсем не есть начальный, отправной пункт творческого процесса. Творческий процесс берет свое рождение из подземных глубин натуры художника. Но он находит свою силу и свое направление тогда, когда в его неорганизованном пото-

Маня—арт. Е. Кузьмина. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М Кириллов

ке образуется ясная цель, неодолимая в своей притягательности. А эта цель и есть идея художественного произведения.

И, конечно, совсем уж нельзя представлять организующее и движущее значение идеи на такой манер, что можно взять, произвольно выбрать обоснованный отвлеченный тезис — отправной пункт, а затем насадить на него фигурки и ситуации, подгоняя их движение под логическое раскрытие взятого тезиса. Такое сочинение «образов» тоже может быть интересно и в какой-то мере нужно для каких-то целей. Во всяком случае, это формальный прием, как всякий иной. Но только художественного творчества в нем нет. Это может быть сделано очень искусно, но это не искусство. Не искусство это потому, что действие его на воспринимающего отлично от действия искусства, поражающего непосредственно, всесторонне и интенсивно.

Чем совершеннее искусство по силе и глубине своего действия, тем большую мы находим в нем слитность и нераздельность идеи, творческого замысла и воплощенных образов. Нераздельность эта такая же, как неотделим здоровый румянец кожи от внутренней свежести и здоровья всего организма. Нужен очень тонкий критический анализ, чтобы разделить на составные части цельное творческое создание. Да и то, идея, отделенная при помощи критического анализа от живых образов и формулированная отвлеченно, будет уже только бледным подобием той художественной идеи, которая — простите за упрощенное сравнение — на манер вспышек внутреннего сгорания привела в действие мотор творческого процесса. На то ведь и создан художественный синтетический образ, чтобы говорить нам ярче и ясней, чем расчлененные анализом элементы.

Какие следствия можно вывести из того, что идея не отделима от образного материала?

Самое главное следствие такое: чем больше доходит осознание творческой цели до предельных возможных границ, чем властней господство художника сразу, одновременно над всеми разветвлениями творческой цели и вместе с этим чем неразрывней слиянность замысла с живым предметным об-

разом, тем больше возможности, что вся эта сгущенная полнота откристаллизуется в цельно скрепленном, органическом, едином в себе плане рождающегося художественного произведения.

План художественного производства может быть формулирован или может быть не формулирован, он может быть разных степеней осознанности — все равно самое присутствие его ясного или смутного чертежа означает уже высокую степень осознания художником своего данного творческого процесса.

План произведения может появиться как акт одновременного творения; как оседает от толчка кристалл в перенасыщенном растворе, так план может вдруг от какого-то толчка замкнуть в себе всю накопившуюся полнокровную зрелость идеи, оплодотворившей образ. Или план может пробивать себе дорогу извилистыми путями и складываться при помощи с трудом отыскиваемых кирпичиков — все равно его существование или даже только стремление к нему будет говорить о какой-то степени слитности творческого замысла с предметными образами.

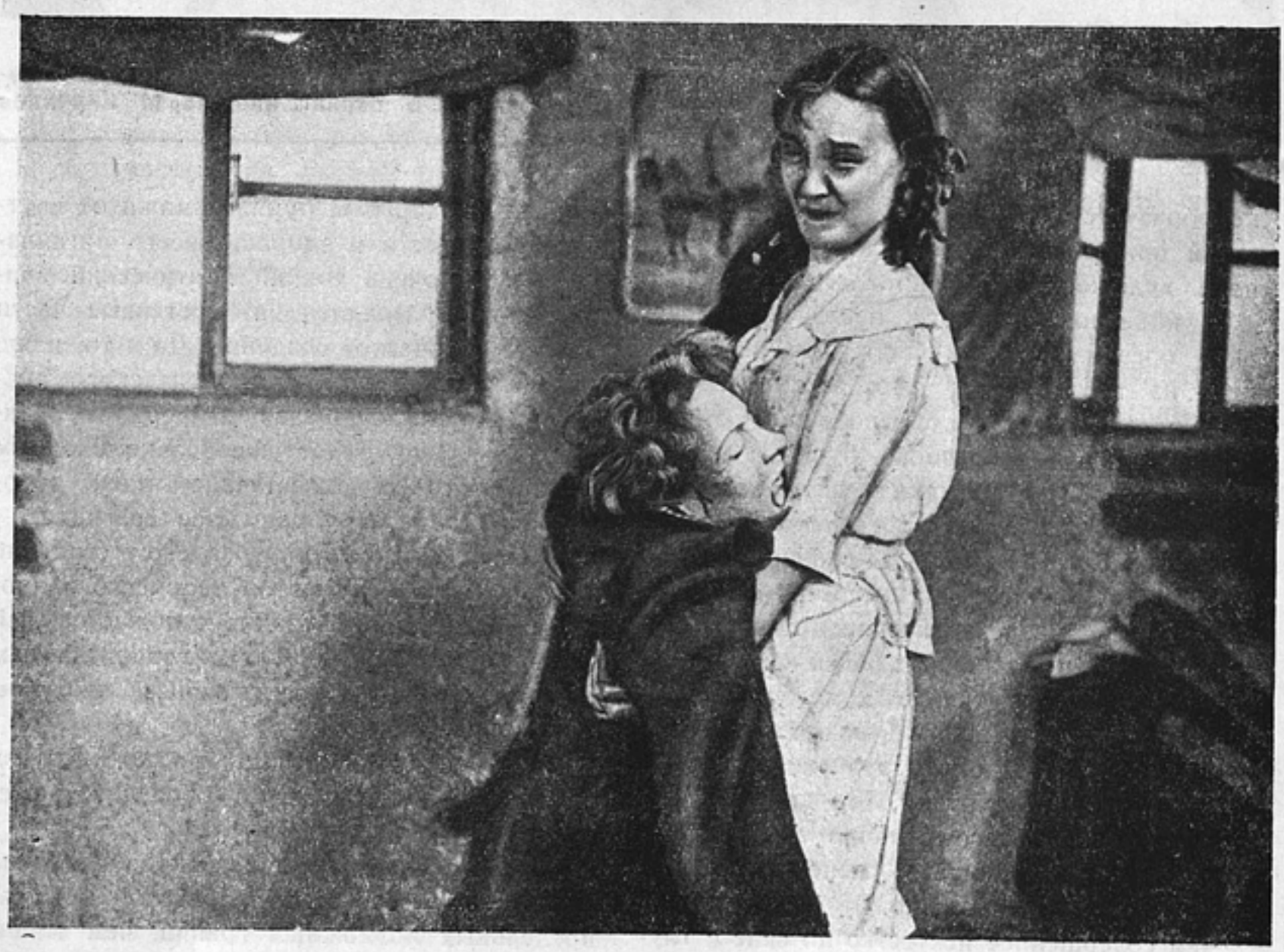
Я подразумеваю под планом предвосхищение, прозрение единства и цельности замышленного создания, крепкое внутреннее сосредоточение на целевых задачиях, которым все частности должны будут подчиниться, и вместе ощущение различного удельного веса различных слагаемых разветвлений творческих исканий.

В этом смысле план есть предначертанная художником соразмеренность соотношений образов и событий диктуемая стремлением к наиболее неотразимому захвату творческой цели.

Такого рода план, думается мне, и подразумевал Пушкин, когда говорил о «силе ума, располагающего частями в отношении к целому», и о том, что «единый план дантова Ада есть уже плод высокого гения».

У него самого план, например, неосуществленных сцен из рыцарских времен, есть плод глубочайшей мысли, слитой с образами, уже ощутимыми во всей живой теплоте движущихся событий.

Кстати сказать, Пушкин недаром требовал от прозы «мыслей и мыслей» (см. «О слоге») и восхвалял «создания, где план



Маня и избитый пленный. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов

обширный объемлется творческой мыслью» (см. «Есть различная смелость»).

В скобах и мимоходом отмечу, что такие требования у Пушкина были и к стихотворным произведениям.

> «Не мешало бы,— писал он,— нашим поэтам иметь сумму идей гораздо значительнее, чем у них обыкновенно водится».

И это, конечно, никак не стоит в противоречии с тем, что Пушкин больше любил, по его выражению, «стихи без плана, чем план без стихов» (из письма к Бестужеву, 1825).

Что такое в конце концов план для создания художественного произведения?

План есть кристаллизованная собранность всех творческих усилий на одной художественной цели. План есть синтетическое выражение самой творческой цели.

В подлинном творческом процессе план произведения не может возникать по совершенно несвязанному произволу. Можно сказать, что возникший в процессе художественного творчества план может опираться только на синтез, который бы объединял предельное уяснение движущей идеи, активное осмысливание материала и отчетливо осязаемое предвосхищение формальных средств.

Поэзия цельного плана — это волевой строй творчества. Ему противостоит иной — такой, где творческий поток течет как реченька, подхватывая в свободном беге всякое манящее ощущение и всякое переживание, ставшее на пути творческой фантазии; поток, по-своему, очень содержательный, но лишенный, если можно так сказать, творческого вожделения и целевого освещения. Это-то и называют органичностью. И называют неосновательно. Так же неосновательно, как смешивают так называемое вдохновение сгорением и экстазом.

Собственно, чаще всего понимание органичности и строят как раз на толковании художественного творчества как горения и экстаза. А это, разумеется, не так. Я не буду останавливаться подробно на разборе этой ошибки, но для того чтобы ясней стала смежность вопросов о вдохновении, органичности и синтетическом плане, как я его понимаю, приведу здесь две цитаты.

Дидро в своем «Парадоксе об актере» говорит о входновении таким образом:

> «Не в бурности первого творческого порыва выступают характернейшие

Арт. С. Комаров и Р. Эрдман. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов

> черты произведения, но в минуты спокойные и холодные, в моменты совершенно неожиданные. Откуда они приходят, эти черты, никто не знает. Их дает вдохновение в те минуты, когда гений творящего зорко вглядывается то в природу, то в первые очертания своего творения; эти вдохновенные красоты, эти неожиданные черты, которые художник вносит в свое произведение, нечаянное появление которых дивит и его самого,— они производят действие совсем иное, отмечены совсем иною прочностью, чем то, что он набросал в первом порыве. Хладнокровие должно умерять экстаз энтузиазма.
>
> Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе, кто вне себя: эта власть — привилегия того, кто владеет собою. Великие поэты, и особенно драматурги,— усердные наблюдатели того, что совершается вокруг них и в мире физическом и в мире моральном».

Пушкин писал о том же:

> «Критик смешивает вдохновение с восторгом. Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии. Восторг исключает спокойствие — необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно не в силах произвесть ис-

> тинное, великое совершенство. Гомер неизмеримо выше Пиндара. Ода стоит на низших ступенях творчества. Она исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого. Трагедия, Комедия, Сатира — все более ее требуют творчества, fantaisie, воображения, знания природы. И ПЛАНА не может быть в оде. Единый ПЛАН дантова Ада есть уже плод высокого гения. Какой план в одах Пиндара? Какой план в «Водопаде», лучшем произведении Державина?» (Подчеркнуто у Пушкина)

«Органическая эстетика» противопоставляла так называемую внешнюю закономерность так называемой внутренней. Шиллер берет такой пример для иллюстрации этого противоположения: дерево, свободно растущее, повинующееся своей внешней форме, заложенному в нем внутреннему закону, и дерево, подчиненное в своем росте продиктованной ему ученым садовником внешней форме. В понимание эстетической органичности и в представление о внутреннем законе всегда вносилась значительная доля мистического; органичность и «внутренний закон» принимались обязательно как начало иррациональное, стихийное. Для Вильгельма Шлегеля, например, органичность означает «никакими случайностями не искаженный лик вещи», для него важно, чтоб вещь была предоставлена своему собственному течению.

Синтетичность плана выражает глубокое единство всех сторон творческого процесса. Но это единство планового порядка, т. е. оно обусловлено подчиненностью всех элементов единой, доминирующей творческой цели. Разумеется, плановое единство творческого процесса должно обязательно достигать пределов органичности, но эту органичность не надо понимать так мистически, как понимали ее теоретики органической эстетики и романтики; органичность надо разуметь в смысле вполне осознанной системы органических закономерностей.

Что хочу я этим сказать? Я хочу сказать, во-первых, что творческий процесс, дисциплинированный, организованный и, так сказать, обузданный властным воздействием органически созревшего синтетического плана, не может быть расчленен, скажем, на интеллектуальный и эмоциальный, как часто это делают. Я хочу сказать, во-вторых, что ограничность не означает обязательно иррациональное или стихийное.

Пора в искусстве выдвинуть иное понимание органичности, а именно как осознанной целостной системы закономерностей, учтенных единым планом, в свою очередь подчиненным живой творческой цели.

Это понимание органичности в искусстве можно сопоставить с хорошо всем известным пересмотром в социальной науке понятия общественной закономерности.

Возьмем ли мы классиков экономии, как физиократы и Адам Смит, или эпигонов, как Карл Менгер и Бем-Баверк, или наконец, эклектиков, как Вернер Зомбарт, — у них у всех общественная закономерность дана как иррациональная, стихийная, слепая действующая независимо от воли людей. Все это соответствует анархической природе буржуазного общества. Однако совсем иной вид принимает общественная закономерность в планово организованном социалистическом обществе. Здесь закономерность выступает как «познанная необходимость» и вместе как объект, подлежащий трансформированию под властным воздействием общественно организованной активности, подчиненной, в свою очередь, целевому плану.

Так отпадают обступившие нас недоуменные вопросы по поводу того, не есть ли синтетический план призыв к рассудочности и не исключает ли он органичности художественного произведения. На эти вопросы ответы как будто ясны.

К сожалению, я не могу здесь по соображениям места войти в разбор спора «органической эстетики» с классической французской драматургией, драматургией Корнеля и Расина. А в этом споре мы могли бы найти много поучительного. Я, разумеется, не собираюсь защищать придворные черты ложноклассиков.

Мы можем поставить себе задачей найти понятную форму, в которой ясность, стройность, завершенность и гармоничность структурной композиции сочетались бы с бурным порывом, напряжением и ярким горением в развитии действия и в наполнении ситуации.

Все эти мысли родились у меня по поводу «Окраины» потому, что в «Окраине» много элементов того, что мы должны искать на пути к гармонично спланированному произведению, но как раз нет синтетичного плана, дающего завершение, сочетание и разрешение всем этим элементам в стройной и ясной композиции.

Н. Иезуитов

О СТИЛЯХ СОВЕТСКОГО КИНО[1]

3

«Самое важное и даже самое новое в искусстве, — это то, что нового сказано, а не то, как это говорится», — сказал Ромен Роллан («Бетховен», собр. соч. в изд. «Время», том XV, 1933, стр. 224).

Новый стиль в кино начался с нового содержания, завоеванного Октябрьской революцией. Новое содержание искало естественно новой формы. Киноки сделались разведывательной партией стиля, кулешовская школа — его экспериментальной лабораторией, группа Эйзенштейна — его кузницей. Стиль социалистической мысли рос в разных направлениях, при единстве основного устремления, вбирал в себя различные идейные и художественные тенденции. Но генезис его нужно искать в хронике гражданской войны, положившей начало фильмам, «проникнутым коммунистическими идеями, отражающим советскую действительность» (Ленин). Здесь впервые в фильмах о «Царстве палача Деникина», о «Пане Пилсудском», «Врангелевском фронте», «Кронштадском восстании» и о «Светлом царстве III Интернационала» прозвучал голос наступившей эпохи.

Интересно проследить диалектику интеллектуального стиля на фильмах Дзиги Вертова, на его «Киноправдах». Первые номера этих хроник (1922) не предвещают ничего нового. В них показываются по всем правилам «русской золотой серии» старинные крепости и наряженные дамы, расхаживающие в белых платьях на фоне тяжелой тропической растительности кавказских курортов. Вот игра в нарды, вот «Красное дерби» в Москве, лошади, выигравшие призы. Советские хроникеры работают, не уступая ни в чем операторам «Пате-журнала». Они снимают трамвайные катастрофы, крушения аэропланов, московские пожары. Они любят морские пляжи, показывают выходящих из воды голых девиц и роскошь южной природы.

Перелом наступает не сразу, но, раз начавшись, он завершается с железной последовательностью. Сначала советская действительность появляется в «Киноправдах» вкрапленной крупинками золота в грязные куски горных пород. Портрет партизана Яковенко тонет в «нэпманском» материале. Село, сожженное Колчаком, не может еще перетянуть картин Ривьеры. Кадры восстанавливавшихся заводов противоборствуют с кадрами разных катастроф. Но уже в № 11 «Киноправды» материал революционного праздника в Переяславле, приезд Муралова на праздник и военные маневры, происходившие тогда возле этого города, подавляют остальные эпизоды журнала. В следующих за этим номером хрониках новое идейное содержание упрочивается, тематический подбор политических событий становится неотъемлемым способом показа Дз. Вертова. Наконец, в «Киноправде» № 15, посвященной обороне страны, появляется многое из того идейного комплекса, что характеризует новую стилистическую эпоху. Вертов становится Вертовым, которого мы знаем по его «Шестой части мира», «Шагай, совет», «Одиннадцатому». Современность социалистических идей врывается на экран калейдоскопом невиданных в человеческой истории событий, кино рассказывает о них новой логикой монтажа. Восемнадцатый номер «Киноправды» (1923) представляется во всех отношениях зрелым произведением нового искусства, хотя со времени появления первого номера «Киноправды» не успело пройти и двух лет. Нельзя не отметить эпизода октябрин, помещенного здесь, эпизода, кладущего начало всем известным советским бытовым фильмам.

Путь Дз. Вертова был не единственным в формировании интеллектуального кино. Новый стиль кинематографии складывался в процессе работы и других мастеров киноискусства — не тех, что приспосабливали советский материал к американским кино-

[1] Продолжение. См. „Советское кино", № 3—4, стр. 35.

жанрам, а тех, которые искали идейных и формальных решений творческих проблем внутри советской культуры. Поэтому сущность нового искусства составили не «Папиросницы от Мосселыпрома» и «Закройщики из Торжка», не «Комедиантки» и «Медвежья свадьба», не «Часовни св. Иоанна» и «Пропавшие сокровища». Желябужские, Ивановские, Чайковские, Сабинские и другие дореволюционные режиссеры едва ли чувствовали себя способными на художественный переворот. В новое искусство искренние из них вошли позже, когда социалистические идеи были завоеваны, когда оставалось их только осуществлять и овеществлять. Этот переворот совершили люди новые, выдвинутые Октябрем. Сущность нового стиля получила выражение в «Стачке» С. Эйзенштейна, в фильмах Пудовкина («Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана»), в «Новом Вавилоне» Г. Козинцева и Л. Трауберга, в хроникальных картинах Эсфири Шуб («Падение династии Романовых», «Великий путь» и др.)— во всех тех фильмах, философский язык которых был языком эпохи борьбы за укрепление и осуществление коммунистических идей.

Но в одной группе фильм их содержание не было коммунистическим. В отличие от Вертова Л. Кулешов занимался только формальными проблемами, ставя задачей построение азбуки киномастерства. Историческая роль этой школы была бы не менее реакционна чем «творчество» авторов «Катерин Измайловых», «Побед женщин», «Земель в плену», если бы новый стиль не нашел в лице Кулешова талантливого экспериментатора. «Приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону» были не столько законченными опусами нового стиля, сколько лабораторными исследованиями монтажа как художественного средства, опытами на выразительность сюжета, изучением специфики игры киноактеров в отличие от актеров театральных. Пока лаборатория Л. Кулешова помогала становлению нового стиля, она была в его пределах. Как только новый стиль стал на ноги (в это время Кулешов делал «Журналистку» и «Веселую канарейку»— фильмы, преследовавшие попрежнему и в том же духе формально экспериментальные задания), эта школа очутилась в стороне от большой дороги советской кинематографии и даже, больше того, оказалась помехой в развитии советской фильмы. Советскую кинематографию повела вперед школа Эйзенштейна, главная выразительница нового стиля — его мозг и его воля.

Новый стиль в лице С. Эйзенштейна поднялся до решения самых сложных и самых значительных проблем Октябрьской революции. Тематика эйзенштейновских фильм охватила наиболее существенные этапы пролетарской революции: рабочее движение в России («Стачка»), революцию 1905 года («Броненосец Потемкин»), Октябрьскую революцию («Октябрь») и строительство социализма в СССР, в частности перестройку деревни («Старое и новое»); в этом смысле фильмы Эйзенштейна явились кульминацией интеллектуального стиля 1919—1929 годов, боровшегося за изображение средствами кино социальных понятий. Но Эйзенштейн мечтал о большем. Он хотел изложить в киносбразах целые экономические и политические системы как системы понятий.

> «Интеллектуальное кино, — писал он, — может и должно будет решить тематику такого вида: «правый уклон», «левый уклон», «диалектический метод», «тактика большевизма» («Перспективы», журн. «Искусство», 1929, № 1—2, стр. 122).

И Эйзенштейн реализовал бы что-то существенное из набросанного им тематического плана,. останься он работать в Советском союзе. К сожалению, трехлетняя американская поездка отвлекла его в сторону от этих больших задач интеллектуальной кинематографии.

Мы сказали уже, что искусство Эйзенштейна не было само в себе замкнуто, изолировано от других кинематографических исканий величием художественной неприступности и славой впервые произнесенного слова. И, действительно, интеллектуальное кино Эйзенштейна оказалось только наиболее ярким и последовательным выражением общего для советского кино интеллектуального стиля. Эйзенштейн создал в искусстве то, что требовалось ходом развития советской фильмы. На такого мастера был «спрос». Не появись Эйзенштейн, пришел бы другой, необходимый для советского кино человек и произвел переворот в кинематографической теории и кинематографической практике. Однако, будучи выдвинут необходимыми силами кинематографического развития, Эйзенштейн не оказался в роли простого механического конденсатора накопленной интеллектуальной энергии. Он

Лестница. «Броненосец Потемкин». Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Э. Тиссэ

повлиял сам на ход развития советского кино и так, как не мог повлиять ни один из киномастеров до него. Этого, к сожалению, недоучитывают многие из наших теперешних критиков, склонных видеть новаторство в таких фильмах («26 комиссаров» Н. Шенгелая), которые живут всего-навсего отраженным светом эйзенштейновского мастерства, представляют собой запоздалые и одинокие реминсценции интеллектуального стиля.

Последние слова сказаны в осуждение критиков, но не в осуждение фильм. Разве заслуживают фильмы обвинения в том, что они принадлежат к одному стилю, появились разновременно и даже с запозданием против установленных историей сроков? Тем менее можно поставить им в вину принадлежность к определенной стилистической системе. Эта система является исторической закономерностью, а ведь закономерность есть необходимость процесса, обязывающая режиссеров и в свою очередь обязываемая ими. На примере «Стачки» и «Матери» мы убедились, насколько связаны между собой внутри произведения все элементы кинематографического изображения. Теперь нам нужно убедиться во внешней (только не в смысле оценки) связи фильм друг с другом — той идейной связи, которая делает интеллектуальный стиль явлением всеобщим.

Сравнивая буржуазную кинематографию двадцатых годов с советской кинематографией этого периода, самый невнимательный наблюдатель заметит огромную качественную разницу между ними — не только в смысле «сюжетов» и «материала», но и глубже — во всей системе видеть мир, объяснять его жизнь и изменять его природу. Буржуазное кино было занято прежде всего и главным образом патетикой, лирикой и комедией индивидуальных драм. Гриффита волновала судьба бедной родственницы («Водопад жизни»), судьба мальчика с далекой фермы, бросившего родной сад и кар-

«Стачка». Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Э. Тиссэ

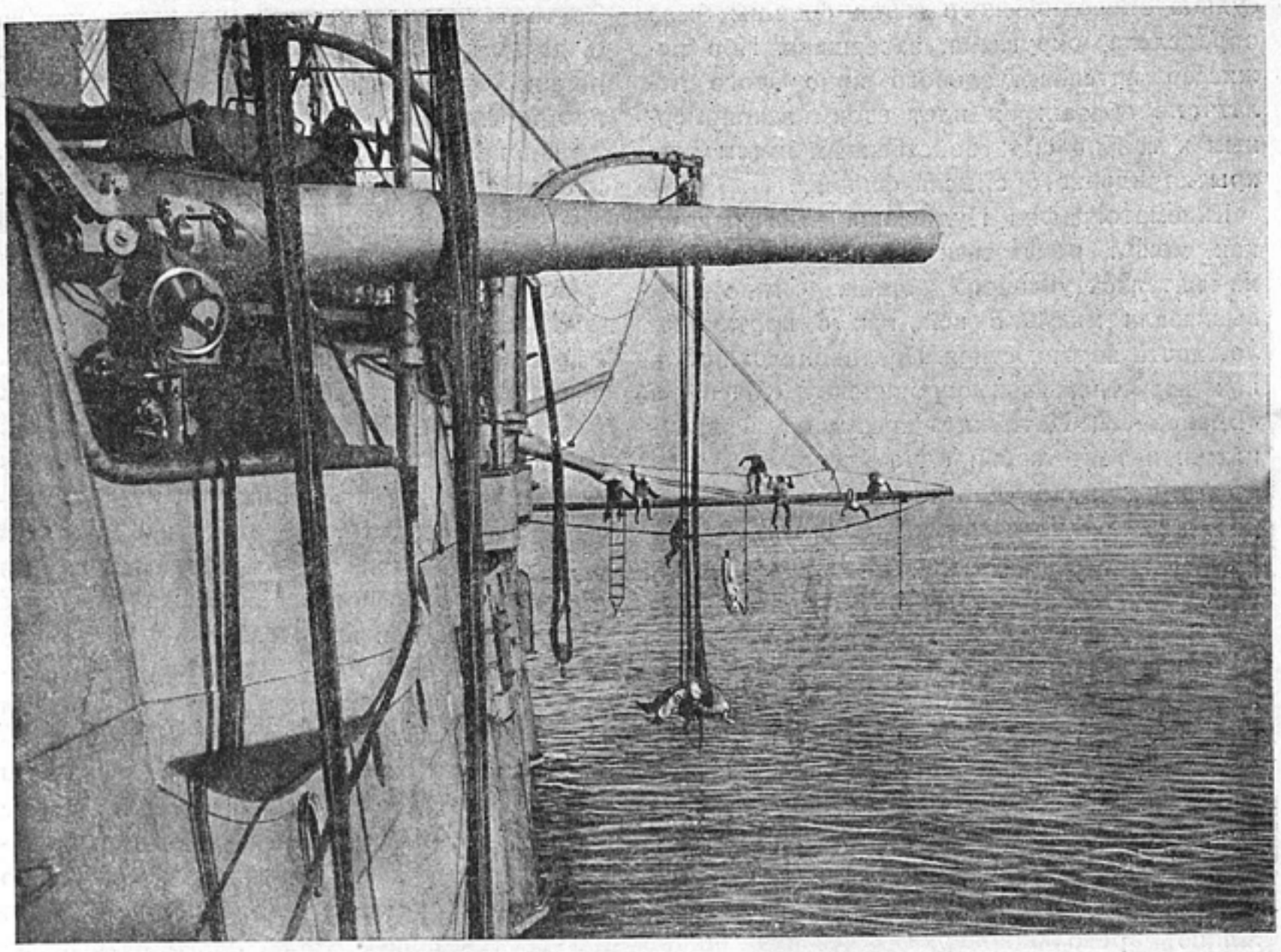
тофельное поле для новой, опасной жизни («На зов города»). Дж. Крюзе следил со вниманием профессионального психолога за молодым парнишкой, превращавшимся из труса в легендарного героя—грозу округи («Трус»). Чаплин рассказывал о молодой девушке французской провинции, ставшей львицей светского Парижа («Парижанка»). В центре изображения буржуазной кинематографии стояли установившиеся издавна людские отношения капиталистического общества и прежде всего отношения любви. Нельзя себе представить ни одной буржуазной кинодрамы или кинокомедии без темы любви. Кинопьесы без романтики любви в буржуазной кинематографии являлись всегда и являются теперь необычайными исключениями.

Стиль советской кинематографии 1919—1929 годов определился как полная противоположность стилям буржуазной кинематографии. Советское кино встало перед новым миром новых понятий. Больше того, оно было само порождением этого мира. Формирование интеллектуального стиля представляется нам штурмом идейных высот марксизма, стремлением выразить в кинообразах всю сумму невиданных и неслыханных в истории социальных сдвигов, произведенных победившим пролетариатом. Некогда еще было думать о деталях этих великих перемен. Режиссеры хотели отразить общее, массовое. Индивидуальные драмы были слишком мелки для этого искусства. Они брались только в том разрезе и тогда, когда через них можно было показать перипетии борьбы коллектива трудящихся. Интересно отметить, что тема любви — эта вечная тема искусства всех гениальных и бездарных художников и поэтов разных буржуазных времен — интеллектуальным кино снимается как слишком частная для художества больших социальных масштабов и широкого общественного резонанса. Не потому, что в СССР люди разучились любить — нет, ведь только здесь они выучились любить по-настоящему, не уродуя своей социальной и биологической природы. А потому, что художники были захвачены более важными темами — темами революции, более значительными трагедиями — трагедиями классов и партий. Темы любви нет не только в «Броненосце Потемкине», «Октябре», «Старом и новом», «Турксибе» и «Гиганте»; ее нет в «Матери», «Конце Санкт-Петербурга» «Потомке Чингис-хана», «Новом Вавилоне», «Обломке империи», «Транспорте огня» (А. Иванова), «Бухте смерти» (А. Роома). «Мятеже» (Тимошенко), «Каторге» (Райзмана). Эта тема нанесена слабыми боковыми чертами в «Привидении, которое не возвращается», в «Саламандре» (Рошаля), «Сабе» (Чиаурели), «Песне о первой девушке» (Голуба и Садковича), «Иуде» (Иванова-Баркова), «Каине и Артеме» (Петрова-Бытова) и других фильмах. Когда буржуазный режиссер Гриффит хотел передать средствами кино

> «идею прогресса человеческой культуры, который, по его мнению, постоянно тормозится грубыми темными силами» (Л. Муссинак, «Рождение кино», стр. 108),

он не нашел для «Нетерпимости» других более существенных драматических завязок кроме конфликтов любви, сведя тем самым социологию «Интолеранса» к социологии индивидуального страдания. Советский же режиссер, положим, автор «Золотого клюва» Е. Червяков, сумел эту же тему любви возвысить до уровня захватывающих социальных идей с в о е г о времени. А ведь Червяков брал в качестве материала не современность, а всего-навсего XVIII век.

Флобер мечтал написать книгу «без внешней», как он выразился, «привязи», книгу которая держалась бы внутренней силой своего стиля, которая «не имела бы почти сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет, если это возможно, был бы почти невидим». Флоберу эту задачу осуществить не удалось. Она была решена около ста лет спустя советской кинематографией, заявившей в лице Эйзенштейна, что



«Броненосец Потемкин». Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Э. Тиссэ

«кинематография способна, а следовательно должна осязаемо, чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде, не прибегая к посредничеству фабулы, сюжета» («Перспективы», стр. 122).

«Бессюжетность» кинофильмы составила один из основных признаков интеллектуального стиля. В фильмах Эйзенштейна, представляющих собой каждая «синтез эмоциональной, документальной и абсолютной фильмы», бессюжетность нашла предельное завершение. В других произведениях стиля она выразилась в ослабленности фабулы. А в целом она составила качество драматургии, совершенно отличное от качества драматургии буржуазной кинематографии.

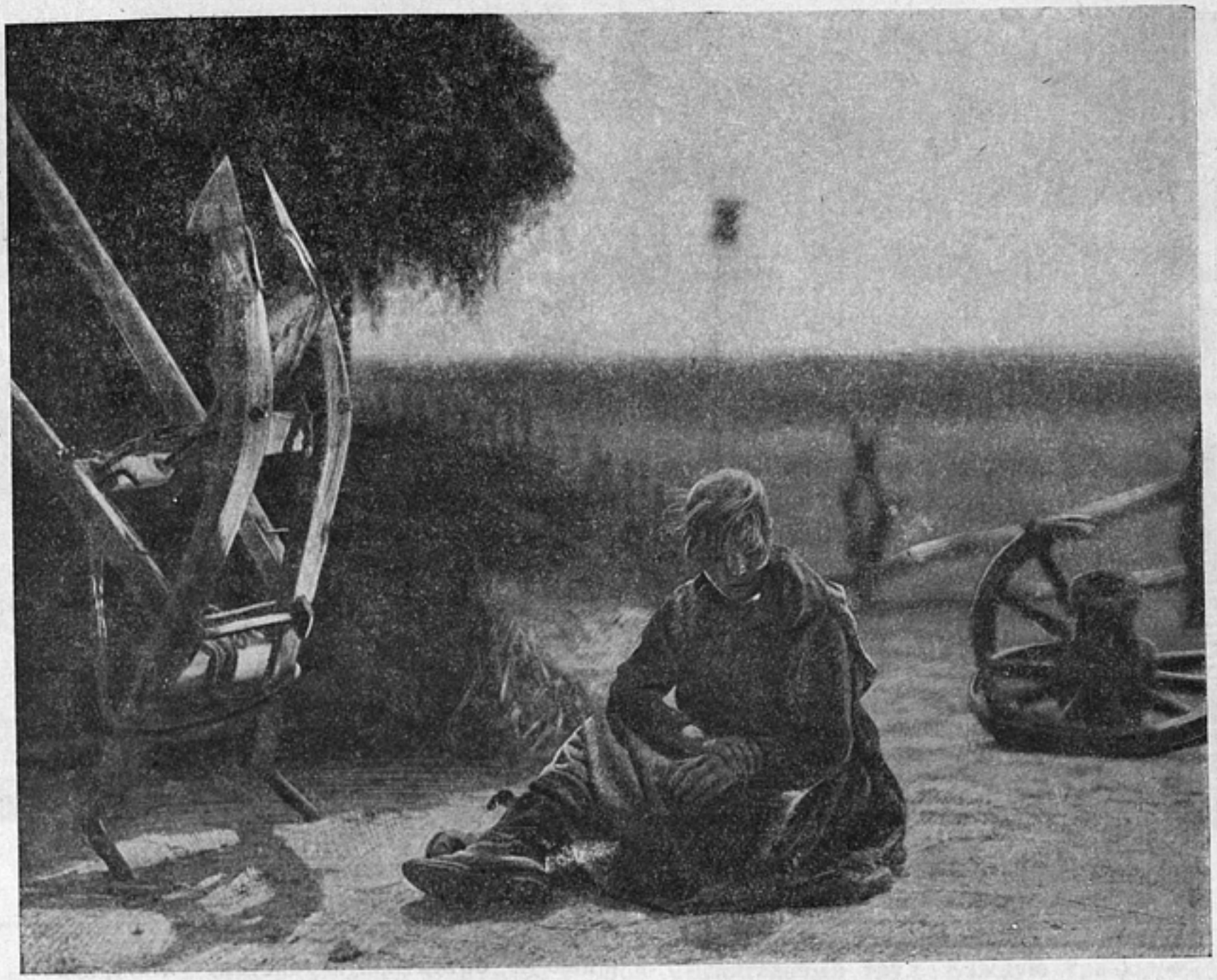
Анализируя «Стачку», мы уже останавливались на принципах бессюжетной драматургии. Говорили также, чем они вызваны. Но мы не сказали тогда, чем конкретно эта драматургическая система отличается от буржуазной. Между тем данное обстоятельство чрезвычайно важно в определении советского кинематографического стиля. Возьмем любую американскую фильму. Изучая персонажей ее, легко заметить, что ни один из них не выпадает из логики сюжетного развития. Может статься, что какое-нибудь эпизодическое лицо вдруг исчезает во втором акте фильмы, едва появившись. Но это значит только то, что оно всплывет закономерно в шестом акте. Все люди и вещи в американской фильме друг с другом перевязаны нитью интриги, каждый человек взят для какого-нибудь действия, необходимого по ходу картины. В советских фильмах интеллектуального стиля люди в кадрах расставлены совсем по иным законам. Их не перевязывают бечевкой как цыплят, от них не требуют обязательного участия в интриге. Что они должны делать беспрекословно, так это работать на высшую логику фильмы, на логику идеи. Они должны своим появлением вызывать ряд необходимых представлений. Эти-то представления и монтируются в целое фильмы, а не внешние действия героев, как делается в американской кинематографии. И неправ был бы тот зритель советской фильмы, который стал бы требовать от автора, чтобы

судьба эпизодического героя фильмы была определена, округлена, завершена. Ибо режиссер интеллектуального кино этого делать не обязан: он идет своим закономерным и только ему свойственным путем раскрытия идейного смысла фильмы.

Кинематография Пудовкина не выпадает, как может показаться с первого взгляда, из интеллектуального стиля. Выше мы высказали мысль о ней, как о противоположности внутри стиля. Противоположности, как известно, взаимопроникают. «Мать» и «Броненосец Потемкин» занимают в отношении к теме любви одно место. По части драматургии они, конечно, весьма и весьма разнятся. Но и здесь можно найти между ними точки соприкосновения. Взять хотя бы образ девушки-революционерки в «Матери». Впервые мы встречаемся с этой девушкой у Павла, когда она приносит прятать оружие. Потом мы видим ее в лесу на собрании рабочих. Наконец, девушка появляется еще раз после ареста Павла в сцене с матерью. Она в фильме лицо эпизодическое, но необходимое для драматургической конструкции вещи. И вот Пудовкин, в отличие от американцев, оставляет сюжетную линию революционерки незавершенной. Зритель уходит из кино, не узнав ничего о дальнейшей судьбе этой проходной героини фильмы. Данное драматургическое построение весьма близко к теории эйзенштейновской «бессюжетности». Оно убеждает нас лишний раз в том, что в «Матери» имеются налицо бесспорные элементы общего стиля.

Не во всех, однако, произведениях Пудовкина творческие векторы мастера были направлены внутрь стиля. В искусстве Пудовкина росла тенденция, которая развивалась в направлении противоположном. Пока эта сила была еще в скрытом виде, Пудовкин нахóдился в основном русле художественной эпохи. И не только двигался по фарватеру вместе с другими, но и был ведущим режиссером. Когда же эта сила переросла себя и выбилась наружу лирикой индивидуальных драм, патетикой эгоцентрического героизма, — между искусством Пудовкина («Очень хорошо живется») и общим стилем эпохи образовалась такая брешь, заполнить которую не смогли все суммы активного баланса предыдущих художественных выступлений художника. Это была драма большого режиссера и сила интеллектуального стиля, двигавшегося же-

«Потомок Чингис-хана». Режиссер В. Пудовкин. Оператор А. Головня



Марфа Лапкина. «Старое и новое». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров. Оператор Э. Тиссэ

лезной поступью бронированной необходимости на завоевание вершин великой пролетарской мысли. Все то, что поддерживало этот стиль, находило одобрение аудиторий. Все противоборствующее стилю отводилось в затоны или для ремонта или на слом.

Фарватер интеллектуального стиля был широк и проходим для искусств всякой оснастки. Кинематография являлась только одним из судов. Рядом и в том же направлении шли литература, живопись, театр. Их обуяла одинаковая жажда познания социалистической и классовой действительности пролетарского общественного строя, та же, что вела вперед киноискусство. Никогда не говорилось о познавательном в марксистском смысле этого слова значении искусства так много и так часто, как в эти годы. Идеи Белинского об искусстве — познании жизни, развитые им в статье о «Горе от ума», в соединении с высказываниями на ту же тему Плеханова составили эстетическое крэдо нового стиля. А формула Бухарина об искусстве как способе систематизации чувств или средстве эмоционального «заражения» затерялась, будучи весьма далекой от идейной потребности советской художественной культуры первого десятилетия. Гносеологические задачи пролетарского искусства требовали от художника философской учебы, методологической подкованности. Высшими оценками работы советского мастера были: «приблизился к пониманию классовой действительности», «осознал», «понял», «правильно представил или изобразил». Низшей квалификацией творчества писателя или художника являлись: «неосознанность», «недодуманность», «недопонимание» социальной жизни страны и т. п.

В пролетарской литературе самым значительным достижением познавательного стиля следует считать «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. Интеллектуальный уровень «Жизни Клима Самгина», — писала в свое

«Конец «Санкт-Петербурга». Режиссер В. Пудовкин. Оператор А. Головня

время наша критика, — является примером и уроком для пролетарского искусства. Интеллектуальный уровень горьковской эпопеи, можно добавить сейчас, есть выражение целой художественной эпохи советского искусства. Картина общественного движения нескольких десятилетий нарисована художником-мыслителем с большой идейной силой. Про нее можно сказать, как выразился однажды Энгельс о Бальзаке, что она дает для познания общества данной поры не меньше, чем книги всех профессиональных историков, экономистов и статистиков того периода, взятые вместе. Некоторые мелкобуржуазные критики обвинили «Жизнь Клима Самгина» в «публицистике», противопоставив публицистику искусству. Они явно не поняли ни смысла публицистики, ни смысла искусства, ни тем более смысла стиля.

> «Знаю, лирик скривится горько, — писал о своей поэзии В. Маяковский, — критик ринется хлыстиком выстегать: — А где ж душа?! Да это ж — риторика! Поэзия где ж? Одна публицистика!!»

Между тем интеллектуальная поэзия В. Маяковского была тоже искусством. Поэма «Владимир Ильич Ленин», откуда взяты приведенные строки, излагала историю капитализма, учение Маркса, основные этапы развития ВКП(б), историческую роль В. Ленина. И это не только не выводило поэму за пределы искусства, а, напротив, делало ее действительным выразителем нового интеллектуального стиля. Пример Горького и Маяковского, соединение их под одной стилистической кровлей показывает нам, каким диапазоном обладал стиль, каков был его размах вширь и вглубь.

Размах этот имел неменьшую амплитуду в изобразительном искусстве Советского союза. Инженерно-технические искания беспредметников, направивших взоры к науке, и серая палитра ахровцев, стремившихся затушить пылание эмоциональных красок импрессионизма, представляются нам явлениями одного и того же стилистического порядка. Конечно, между Малевичем и Шухминым было больше отличного, чем общего, ибо художник АХРРа при всей своей художественной неустойчивости и ошибках стремился выразить все-таки идейное содержание Октября, в то время как первый мастер ставил ближайшей целью организацию в объективную систему материалов. Тем не менее гносеологическая направленность обоих художников не может быть подвергнута сомнению, как нет основания оспорить искренность (но не правильность) убеждений некоторых беспредметников в том, что истинное пролетарское искусство заключено якобы в техническом творчестве. В сей пресловутой технизации искусства был, как известно, повинен даже В. Фриче.

Из пространственных искусств интеллектуализм сказался выпуклее всего в графике В. Фаворского. Еще в 1923 году, когда графический язык Фаворского только оформлялся, в нем содержались уже все элементы рационалистического искусства. Даже крайние формалисты принуждены были признать тогда в манере гравирования Фаворского «интеллектуально-художественное достижение», в основе которого лежала не столько, по их мнению, сенсационно-формальная изобретательность художника, сколько

> «закономерное влечение к обретению языка, эдэкватного новому художественному сознанию» («Русские гравюры. В. А. Фаворский», статья

«Новый Вавилон». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор А. Москвин

М. Фабриканта в «Печати и революции», 1923, № 3, стр. 78).

Когда несколько лет спустя подводились итоги десятилетнему развитию советской графики (а графику принято считать ведущим изобразительным искусством в период между 1917 и 1927 годами), Фаворский был объявлен главой советской школы графического искусства. Это как нельзя больше соответствовало действительному положению вещей, ибо при всей тяжеловесности и пластическом одервенении своем стиль Фаворского ближе подходил к общему стилю эпохи, чем изысканные опусы цветной ксилографии В. Фалилеева и А. Остроумовой-Лебедевой или историческая романтика гравюр на дереве А. Кравченко.

Формальные особенности работы Фаворского сводятся к выявлению на плоскости гравюрного листа объемных измерений. В поисках решения этой проблемы художник был постоянен. Иллюстрации к трагедии Андрея Глобы «Фамарь» (ГИЗ, М. 1923) и гравюры к «Новогодней ночи» С. Спасского («Изд. писателей в Ленинграде», 1932) разнятся между собой только количественно, а не качественно. В том и другом примере искусство Фаворского представляет большой мыслительный труд. Каждую гравюру нужно понять, расшифровав содержание листа как некий ребус, прежде чем почувствуешь ее художественные достоинства. Для углубления зрительного содержания произведения гравер соединяет в плане одного изображения несколько точек зрения. Дальнейшее усложнение идет по линии монтажа разносюжетных образов (см. гравюру на тему десятилетия Октября в 7-й книге «Печати и революции» за 1927 г.). С каждым новым шагом на зрителя возлагается все более трудная интеллектуальная работа восприятия. Она делается особенно тяжелой в этих монтажах — своего рода предтечах изорамовских конструкций, вызвавших в книге Иоффе «Новый стиль» беспримерно высокую художественную оценку.

Множественность пространства при разрушении «старых» оптических пространственных отношений, композиция разных тематических звеньев — таковы компоненты монтажа Фаворского и, берем на выбор, первомайской конструкции 1931 года, поставленной Изорамом на площади Урицкого в Ленинграде. Эти произведения нужно изучать. В противном случае они до зрителя не дойдут. Восприятие конструкции

Изорама из движущейся колонны демонстрации не может дать ее участнику ничего кроме смутных, неорганизованных впечатлений. В композициях Изорама на площади Урицкого интеллектуализм достиг предела. Мы находим здесь не диалектический реализм, как полагает Иоффе, а крайность рационалистического искусства, обратившую достижения познавательного стиля 1919—1929 годов в свою противоположность.

Для доказательства всеобщности интеллектуального стиля советского искусства возможно было бы привести ряд новых иллюстраций, обнаруживающих идейную и художественную связь разных видов искусства между собой и в отношении к кинематографии. Конечно, последнее важно для нас в наибольшей степени. Так, кинематографическому интеллектуализму был сродни интеллектуализм театра Вс. Мейерхольда. В нашей литературе встречались даже попытки сблизить в отношении творческого метода Эйзенштейна — Мейерхольда — Маяковского. К сожалению, сближение это ставило целью скорее выявление художественных параллелей, чем проникновение в лабораторию стиля. Однако примеров достаточно. Границы стиля и без того ясны, его принципы и без того определены, его содержание и без того понятно.

Таков был интеллектуальный стиль советского искусства, когда в художественной культуре СССР наступил перелом. Он начался не сразу и был не всем заметен. В разных местах и в разное время стали появляться новые художественные тенденции, существо которых вначале распознать было трудно, но которые делались с течением времени все отчетливее и оформленнее. Стиль социалистических понятий, сохраняя достигнутый познавательный уровень и не переставая совершенствовать идейное содержание, переходит в стиль социалистических чувств. Искусство, изображающее события пролетарской революции, начинает ныне живописать человека октябрьской эпохи со всем строем его переживаний, его колебаний и роста. Тема перевоспитания человека в процессе классовой борьбы социалистического строительства делается едва ли не ведущей. Ей посвящаются многочисленные театральные пьесы последних лет: «Темп» и «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Страх» А. Афиногенова, «Список благодеяний» Ю. Олеши,

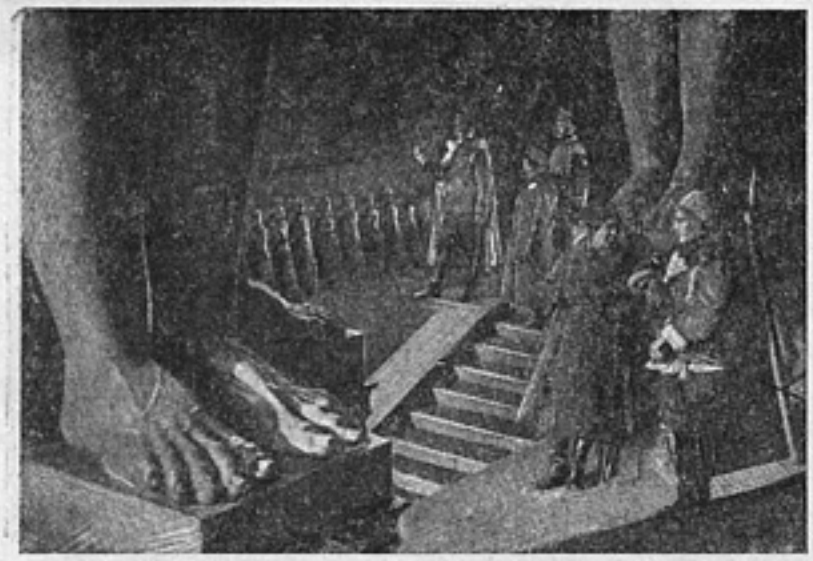
«Новый Вавилон». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор А. Москвин

«Октябрь». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров. Оператор Э. Тиссэ

«Хлеб» В. Киршона, «Двор» А. Караваевой, «Пятый горизонт» П. Маркиша и др.; романы и повести: «Бруски» Ф. Панферова, «Ненависть» Шухова, «Ведущая ось» Ильенкова, «Разбег» Ставского, «Рождение героя» Ю. Либединского, «Поднятая целина» Шолохова и др.; немые кинофильмы дозвукового периода: «Земля» А. Довженко, «Иуда» Иванова-Баркова, «Рубикон» Вейнштока, но особенно звуковые картины, которые по времени к нам ближе и стилистические тенденции которых посему ярче и последовательнее: «Путевка в жизнь» Н. Экка, «Златые горы» С. Юткевича, «Дела и люди» Мачерета, «Иван» А. Довженко, «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Горизонт» Л. Кулешова и др. На кинематографии вообще стилистический перелом сказался энергичнее, чем на других искусствах, например, на живописи. Та же тема перерождения человека в революции, встречавшаяся в кино до 1929—1930 годов отдельными островками, с 1931 года пошла густым и плотным потоком, вытеснив всякую другую тематику.

Для советского стиля этого периода тема перерождения человека была не случайностью, а выражением существа его. Интеллектуальный стиль показывал отношение революции к человеку, новый стиль — отношение человека к революции. Первый изображал классового человека в виде песчинки, попавшей в водоворот событий пролетарской революции, второй — в виде сознательного творца социалистического общества, переплавляемого революцией и переплавляющего действительность. Герои «Старого и нового» С. Эйзенштейна влекомы железной необходимостью нового общественного строя, герои «Дела и люди» Мачерета влекут вперед сами социалистическую жизнь. В «Потомке Чингис-хана» английские интервенты гибнут не от действительной силы пролетариата, а от абстрактного символического вихря, долженствующего выразить собой мощь революции.

Итак, в центр нового стиля был поставлен человек Октябрьской революции со всей сложностью его психики, с пережитками буржуазного сознания и чувствования, с многообразным строем новых идеалов и эмоций. Искусство последних лет начало с пристальным вниманием и не меньшей заинтересованностью следить за общественной и личной жизнью социального человека, за тем, как он рос, как преодолевал старые навыки и привычки, превращаясь в ударника строительства. Предметом художественного изображения стали не одни внешние действия человека, но и его, человека, внутренний мир. В связи с этим искусство обратилось к жанрам, забытым



«Октябрь». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров. Оператор Э. Тиссэ

предшествующим стилем, — к лирике и пейзажу. Такое обращение не было реставрацией архаических жанров, якобы непригодных революционному художеству. Оно представляло завоевание революционным художественным сознанием еще не завоеванного — тех областей художественного творчества, которые находились до поры до времени на концессии у врага.

На рапповском поэтическом совещании 1931 года говорилось о лирике столь мало, что человек, незнакомый с путями советской поэзии, мог бы заключить о том, что лирики в СССР не существует вовсе. Однако художественная действительность Советского союза была далеко не такой. Она выступала в литературе с лирическими своего рода атаками. Ими являлись книги А. Суркова «Запев» и В. Луговского «Большевикам пустыни и весны». В недавнее время потребность рабочего-читателя в лирике возросла в такой степени, что местами приняла даже уродливые формы. Так например, на Донбассе (об этом было своевременно отмечено печатью) среди молодых работниц получили большое хождение тетради с дореволюционными «жестокими» романсами. Пришлось срочно мобилизовать общественное внимание, чтобы разъяснить молодежи вред буржуазно-обывательской версификации. Помещение год назад в «Литературной газете» поэмы о любви А. Гидаша возбудило среди молодежи нездоровый интерес и подняло... тираж издания. Так наступал стиль, вызывая вместе с творческими силами силы невежества и темноты, активизировал положительное, преодолевал извращения. Лирика, уродливая и мещанская, отбрасывалась с дороги. Лирика пролетарская росла и ширилась.

Параллельно лирике в литературе завоевал место под советским солнцем пейзаж в живописи. Когда-то, в период развития интеллектуального стиля, пейзажная живопись была отодвинута в сторону с пути художества как искусство созерцания. Арватов, Терабукин, и прочие пролеткультовские теоретики квалифицировали пейзажный жанр и всю станковую художественную культуру творчеством вне политики. Живописание природы было осуждено как бегство от жизни, чем оно и являлось в прежней действительности. Но вот прошли годы. Лицо советской страны изменилось до неузнаваемости. Где прежде тянулись левитановские просторы и шишкинская глушь, выросли новые фабрики и заводы. Природа сбросила облик стихийности и предстала перед глазами художника в виде, организованном строителями социалистического общества. И естественно у советского зрителя возникло законное стремление увидеть изображение на полотне экономического творчества. Появился индустриальный пейзаж, картины социалистической индустрии. В киноискусстве индустриальный пейзаж нашел наиболее законченное выражение. Достаточно припомнить последние звуковые фильмы, демонстрирующие днепровское строительство («Дела и люди» Мачерета, «Иван» А. Довженко, «Изящная жизнь» Юрцева и пр.). В пейзажном жанре эмоциональный стиль стремился организовать чувства социалистического человека и добился уже кой-чего в этом направлении.

В музыке, в исполнительской, по крайней мере, тоже произошли перемены, показательные для новых стилистических тенденций. Бетховен и Мусоргский должны были посторониться, чтобы пропустить Шопена и Чайковского. На одном из многолюдных комсомольских собраний секретарь ЦК комсомола Косарев дал резкую критику людям догматических настроений, пытавшимся лишить молодежь лирической культуры Шопена. Для характеристики музыкальных переживаний последних лет это выступление имело крупное значение; широкий резонанс его не может быть оспорен.

Но настойчивее всего эмоциональный стиль стучался в двери кинематографии. Здесь он вызвал стремительное наступление всех человеческих чувств. Никогда в сценарной практике советского кино последнего периода не появлялось столько тем об индивидуальной жизни людей нашей эпохи, чем год назад. Мораль, дружба, любовь,

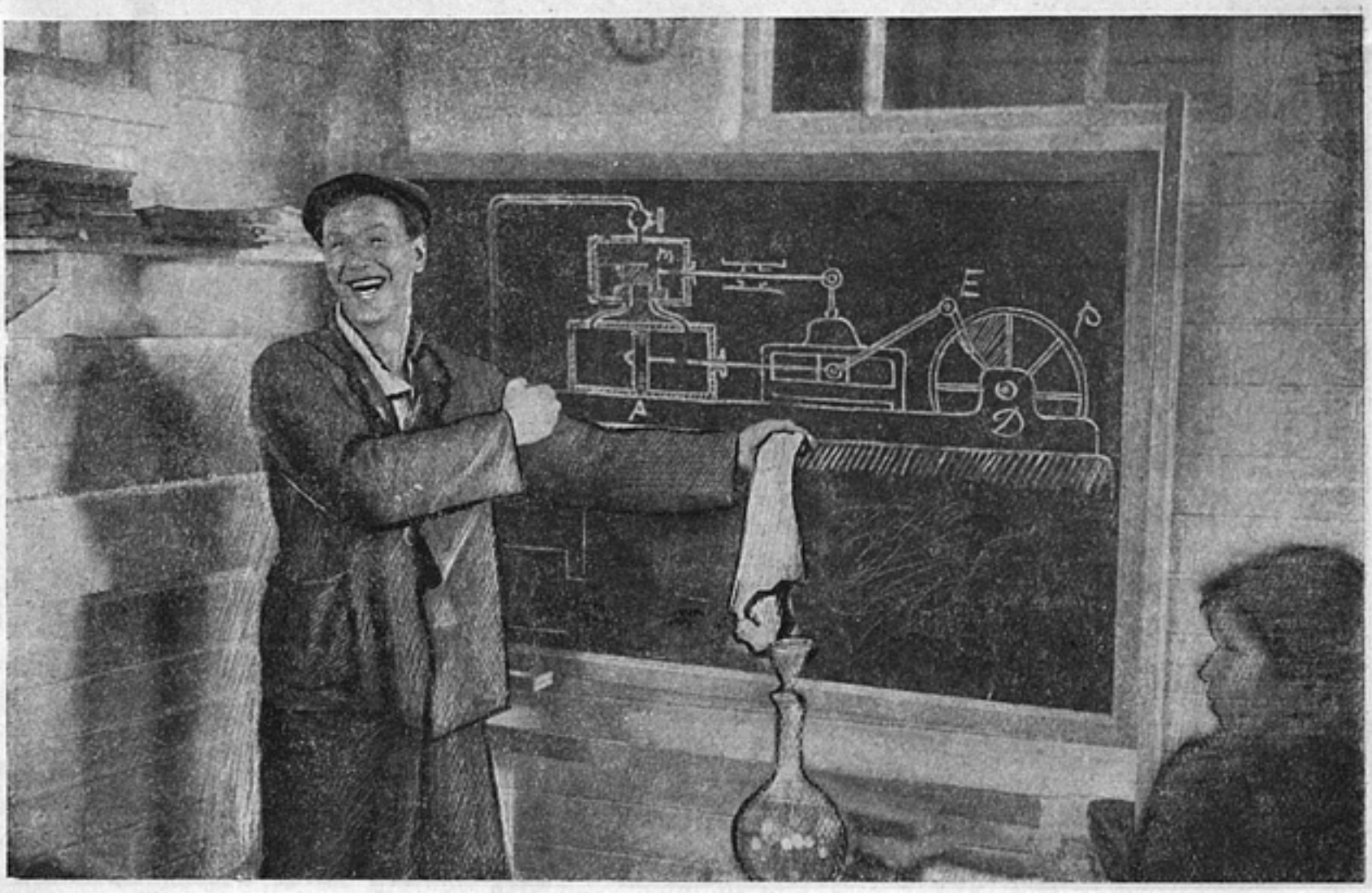
слава, чувства гнева, гордости, силы, эстетическое чувство хлынули на экран потоками творческих заявок, либретто и литературных сценариев. Одни из этих «неродившихся душ» застряли на средине пути между сценарными отделами кинофабрик и экраном, другие уже достигли экрана, третьи — на пути к зрителю. У не знакомого с кинематографией человека может создаться впечатление, что киноискусство будто бы держало все человеческие чувства взаперти, в герметически закрытом сосуде и что давление изнутри взорвало тесное вместилище и выпустило наружу долголетних пленников. В действительности дело обстояло иначе. Процесс, который имел видимость взрыва, был подготовлен издавна. Он содержался уже внутри интеллектуального стиля сначала как тенденция, потом как противоположность. И меньше всего в этом деле был виноват «заговор чувств». Чувства пришли на смену понятий не потому, что взбунтовались против непризнания себя, а потому, что их потребовала новая художественная эпоха, общественные отношения, люди, создающие новую материальную жизнь и новые идеологические ценности. Новые времена ничуть не хотели встать на точку зрения Фейербаха, рассматривавшего человека как чувственный предмет, а его отношения, как отношения прежде всего «человеческие», «человека к человеку», отношения любви, дружбы и т. п. Эмоциональный стиль брал чувства социалистического человека как «чувственную деятельность», ту «совокупность, живую, чувственную деятельность составляющих чувственный мир индивидов», о которой писал Маркс в полемике с автором «Сущности христианства».

Выше мы привели ряд звуковых фильм, характеризующих перемену в стилях советского кино. Действительно, по сравнению со «Старым и новым» Эйзенштейна «Встречный» Эрмлера и Юткевича представляет в стилистическом отношении совсем иное

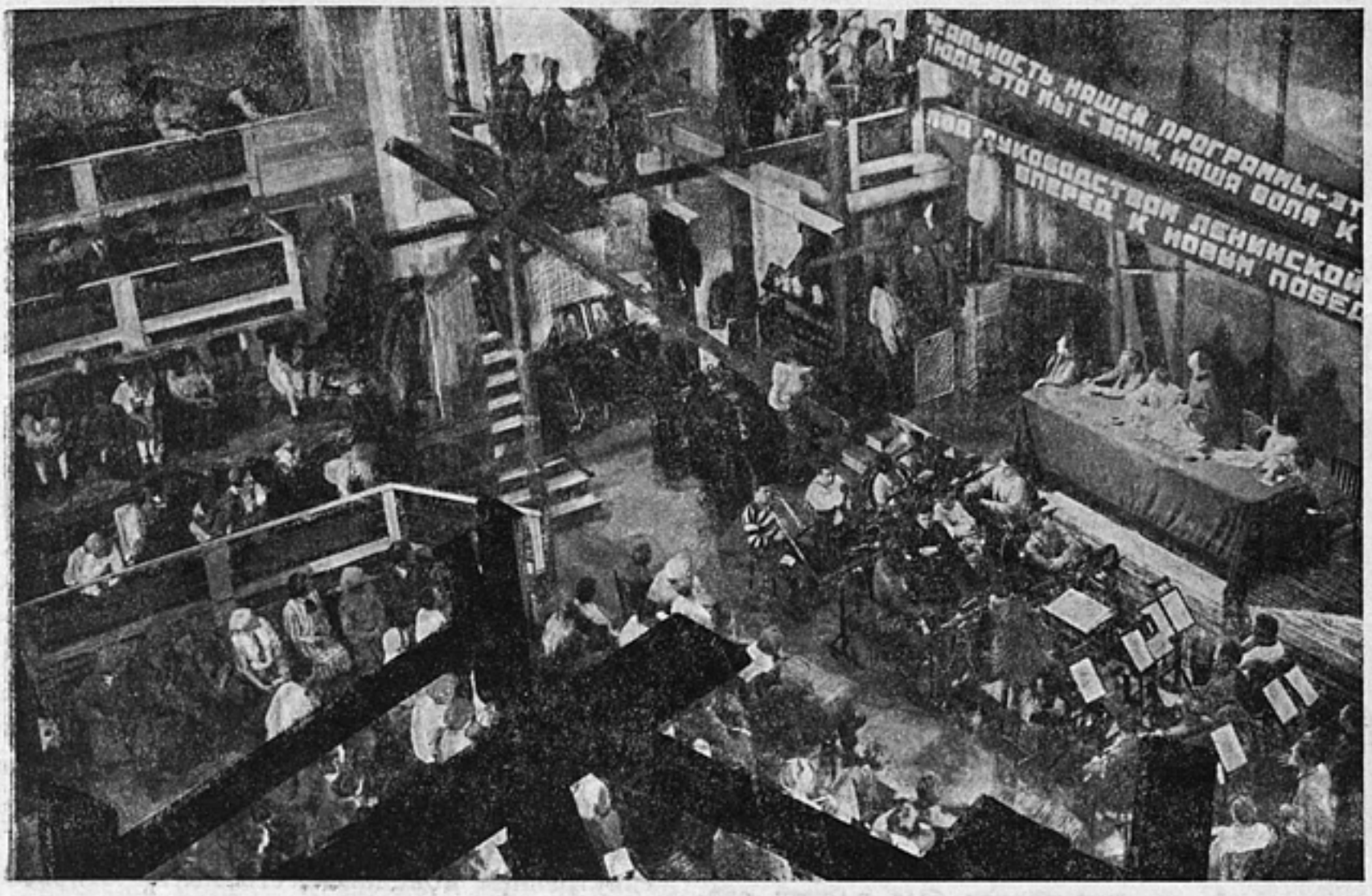
«Старое и новое». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров. Оператор Э. Тиссэ

произведение. Здесь политическая проблема, какой является встречный промфинплан социалистического предприятия, реализована через чувственную деятельность людей — героев фильмы. В центре фильмы стоит человек, строящий турбину, а не турбина, строемая человеком. Это выражается не только основным конфликтом картины, но и ее деталями, например, эпизодом белых ночей, показывающим героев вне завода. Тот, кто пытался отрицать белые ночи «Встречного» как нечто, якобы, инородное в этой фильме, не понял главного в стиле произведения — того, что фильма изображала живую чувственную деятельность людей нашей эпохи, а не схематическое представление о ней, сложившееся в головах некоторых нынешних метафизиков от искусства.

Свести к метафизике философские предпосылки интеллектуального стиля, впрочем, нельзя. Это было бы грубым научным издевательством над путями развития советского искусства. Утверждение Нусинова о том, что пролетариату чувство юмора чуждо, явилось сплошной метафизикой. А исключение из жанров интеллектуального кино комедии было едва ли не закономерным требованием стиля. Правда, кинокомедия развивалась и в первое десятилетие советского искусства, но развитие это шло сбоку. Выпускались безделушки вроде «Процесса о трех миллионах». Но не было сделано ни одной комедии, равной по значению «Матери», «Броненосцу Потемкину», или «Октябрю». Поэтому всесоюзное партийное киносовещание 1928 года и вынуждено было обратить особое внимание на необходимость создания советской комедии. Если таким образом стиль социалистических понятий в лице крупных мастеров отстранялся от работы над жанром комедии — это отстранение было обусловлено целым рядом особых творческих обстоятельств внутри стиля. Разбирать их мы здесь не будем. Не таково было отношение к кинокомедии стиля нового. Стиль социалистических чувств поставил производство кинокомедии своей первостепенной задачей. Никогда не говорилось так много о кинокомедии, как в последние два года. Никогда не ощущалась так остро потребность советского зрителя в комических фильмах, как теперь. Недаром за это дело обстоятельства заставили взяться больших художников киноискусства, как С. Эйзенштейн. Недаром рост кинокомедии поставлен ныне кинопроизводственниками в такие условия, при которых



«Дела и люди». Режиссер А. Мачерет. Оператор А. Гальперин



«Дела и люди». Режиссер А. Мачерет. Оператор А. Гальперин

через год-два мы будем иметь обязательно, ибо не можем не иметь, одну, а то и несколько хороших комических фильм.

Комедия и занимательность. Мы привыкли видеть их вместе. Потянула ли комедия за собой занимательность как необходимое качество художественной фильмы, или требование занимательности вызвало к жизни комедию — это теперь не столь существенно. Нам важно другое, а именно то, что и комедия и занимательность друг с другом связаны, что они представляют явления одного стилистического порядка, что они суть следствия художественных принципов, выдвинутых новой эпохой советского искусства. Киноискусство определялось нами прежде и считается сейчас

> «орудием культурно-политического воспитания широчайших рабочих и колхозных масс» («Правда», 1931, 14/XII),

а также средством

> «организации отдыха и развлечения, но так, чтобы и «развлекательный» материал кино организовывал мысли и чувства зрителя в нужном пролетариату направлении» (из резолюции I Всесоюзного партийного совещания 1928 г.).

Интеллектуальный стиль, реализуя первую задачу кинематографии — воспитательную, игнорировал кино как средство отдыха и развлечения. Большие фильмы интеллектуального стиля — «Стачка» и «Октябрь» — доходили до массового зрителя с большим трудом. Недаром упомянутое выше партийное совещание отметило что «большая часть продукции обнаруживает неуменье придать занимательность картине». Новый стиль, не снимая и не снижая, а, напротив, развивая и расширяя идейно-воспитательную роль кинематографа, стремится кроме того, обслужить отдых и развлечение трудящихся. Это не значит, что стиль социалистических чувств прибавляет в фильмы развлечение как некую дозу веселящего алкоголя в пресную воду искусства. Подобные случаи — их нельзя отрицать — встречаются как исключения. Нет. Второй новый стиль жаждет достигнуть единства воспитательных и развлекательных задач советского кино. Он хочет создать искусство, понятное миллионам.

Уже несколько раз мы отмечали взаимосвязи двух стилей — интеллектуального и эмоционального, указывая притом, что стиль социалистических чувств выступает в своем развитии не как абсолютное противо-

поставление стилю социалистических понятий, а как его развитие на новой ступени и в новом качестве. Это положение представляет закономерность, специфическую для истории советского искусства, объективная диалектика которого совпадает с пролетарской художественной политикой. Буржуазная история искусств не знала подобного единства объективного процесса и субъективных устремлений класса. Переход от классицизма к сентиментализму являлся совершенным отрицанием рационализма классической культуры и утверждением принципов, прямо противоположных.

> «Классик был рационалистом, ставил выше всего рассудок, логику, рассуждения. Сентименталист, напротив, жил преимущественно сердцем, чувством» (В. Фриче, «Очерк развития западных литератур»).
>
> «Между тем, как классик был чужд лиризма, между тем как он обуздывал свои субъективные чувства логикой, сентименталист был в силу своей чувствительности именно лириком прежде всего. Он только и делал, что выражал пространно и мелочно свои чувства» (В. Фриче, там же).

Стиль социалистических чувств — этот своего рода советский сентиментализм — не имел с сентиментализмом второй половины XVIII века ничего общего. Его приход в искусство не был похож и в малой степени на «бурные излияния сердца» человека, потерявшего разум. Стиль социалистических чувств представляется нам освоением пролетарской художественной культурой новой области после завоевания, так сказать, «начерно» области социалистических понятий. Естественно, что в новом стиле борьба за коммунистические понятия, за марксистско-ленинский строй мыслей, за пролетарскую идейность нисколько не приостановилась, а получила лишь более широкую базу. Интеллектуальному стилю не удалось положить конец распре между «языком логики» и «языком чувства», как мечтал Эйзенштейн. Этого добьется стиль социалистических чувств, поставивший в свою программу достижение единства разума и чувства, познания и эстетического наслаждения, воспитательных и развлекательных задач.

Первым крупным произведением эмоционального стиля мы считаем «Землю» А. Довженко — фильму, сочетавшую в себе большое политическое содержание и социалистическую идейность с эмоциональной насыщенностью и лирической трогательностью. Художник сумел облечь тему социалистической перестройки деревни в такие волнующие образы, каких советское кино после «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна, и «Матери» Пудовкина не видело. В «Земле» элементы стиля социалистических чувств предстали перед нами впервые в органическом единстве: показ человека в революции, изображение его психологии вместо демонстрации голых машинных конструкций были соединены с лирической глубиной и пейзажной изобразительностью; такая обрисовка героев фильмы сочеталась с крепкой сюжетной драматургией. «Земля» явилась скачком вперед. После нее стиль наступал не с такой быстротой, но с той же последовательностью, с какой он начал движение. В его орбиту ныне вовлечены режиссеры, творившие в прошлом стиль интеллектуальный. Мысли Эйзенштейна о «внутреннем монологе» есть мысли о новом стиле. Не предрешая будущего, можно думать, что в создании стиля социалистических чувств примет участие еще не один из крупных художников-мастеров предыдущей социалистической школы.

Таковы эти две эпохи — две школы — два силя советского кинематографии. Первая из них исчерпала себя. Вторая только начинается.

Оставляя вопрос о происхождении стилей и причинах их смены до другой работы, отрицая попутно всяческие аналогии с искусством Великой французской революции, как известно, пережившим в процессе своего развития две фазы — фазу политического искусства и фазу искусства развлекательного, сентиментально-романтического (см. книгу К. Державина «Театр Французской революции», ГИХЛ, 1932), мы должны теперь задать вопрос: каково же отношение изложенной выше теории киностилей к социалистическому реализму? Не задумываясь над вопросом, мы полагаем — самое прямое и непосредственное.

Что такое социалистический реализм? Социалистический реализм не есть метод, выдуманный в 1932 году для всеобщего художественного употребления, так же как социалистическая правда октябрьской эпохи не есть факт, установленный только сейчас. За метод социалистического реализма советское искусство дралось годами, дерется сейчас и будет драться в будущем.

«На вопрос, как писать по методу социалистического реализма, — первый пленум Оргкомитета Союза советских писателей ответил в лице т. М. Горького — «пишите правду».

За изображение правды революционных дней советское искусство начало бороться тоже не сегодня и не вчера. Пятнадцать лет идет этот процесс, богатый, разносторонний и содержательный, с отклонениями и ошибками, но всегда в верном направлении. «Неделя» Ю. Либединского или «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина обозначали продвижение мастеров вперед по линии правдивого показа революционной действительности, «Рождение героя» и «Очень хорошо живется» тех же художников — поворот в сторону от социалистической правды. В последнее время автор «Комиссаров» и автор «Потомка Чингис-хана» начинает вновь итти в ногу со временем, воспроизводить в образах то, что нравится и волнует передовых людей в данный исторический момент, а не то, что когда-то нравилось или волновало какую-то другую публику, выполняя этим воспроизведением драгоценное правило Стендаля, вполне применимое к нашему искусству.

Однако передать в искусстве правду-правдивую, как говорил Курбэ, поучительную, как думал Бальзак, ясную, как настаивал Стендаль, социалистическую, а стало быть, действительно объективную, как того требуем мы, — не так легко. Одного желания художника здесь недостаточно. Нужно его умение, накапливаемое временем. Социалистический реализм как метод и социалистический реализм как стиль (стиль определяется методом) прошли в своем развитии ряд ступеней. Такими ступенями социалистического реализма и являются стиль социалистических понятий и стиль социалистических чувств, стиль интеллектуальный, по другой терминологии, и стиль эмоциональный. Эти ступени социалистического реализма — не ступени логические в гегелевском смысле, не ступени развития в своем роде «советского художественного разума». Нет, это ступени роста советского искусства, обусловленные в конечном счете экономическим и культурным строительством в пролетарском государстве, классовой борьбой пролетариата за свое окончательное раскрепощение. Это есть первые эпохи

Филимонов (артист Никитин) в городе Ленина. «Обломок империи». Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор Е. Шнейдер

борьбы за подлинно пролетарскую художественную культуру, первые этапы художественного наступления, предпринятого в будущее искусство коммунистического общества.

«Для меня стиль важнее истины», — заявил Флобер. Для нас стиль есть форма приближения к истине.

«Исторически условны контуры картины, — сказал Ленин, — но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую модель».

Мы имеем полное право перенести ленинскую мысль о картине в область кинематографии. И тогда нам станет понятно, что стиль социалистических понятий и стиль социалистических чувств суть последовательные пределы приближения нашего образного познания к истине, суть исторически условные этапы нашего движения к безусловной правде эпохи пролетарских революций — правде социалистической.

Этими двумя стилями социалистический реализм, разумеется, не может исчерпать себя. Они только начало пути, который поведет в «веков завистливую даль».

М. Блейман

человек в советской фильме[1]

история одной ошибки

Статья начинается с автобиографического высказывания.

Пять лет назад на одном из диспутов о роли актера в кинематографической ленте я сказал: «Актер в фильме равен керосиновой лампе». Формулировка была полемическая. Мысль была неправильная, хотя она и выражала стилистические устремления определенной и в то время очень влиятельной группы мастеров советской кинематографии.

В неудачной формулировке была дана мысль, являвшаяся осью творческой борьбы. Дело было не только в том, снимать ли в фильме актера или натурщика. Вопрос был поставлен принципиально — делать фильмы о человеке или не делать. Отсюда возникала проблема кинематографической специфики, стиля, жанра.

Тогда же был выставлен тезис (не мною), что в советском кино идет борьба интеллектуального и эмоционального стилей. И формулировка и мысль здесь тоже были неудачны. Вождь интеллектуалистов Эйзенштейн не отказывался от эмоционального воздействия на зрителя и даже пытался научно обосновать расчеты на это воздействие (статья «Как делается пафос»), а безымянные представители «эмоционального стиля» не рисковали делать картину «без мысли».

Разделение и борьба шли по другому руслу. Кстати, нельзя рассматривать явление кинематографии изолированно от процессов, происходящих в других искусствах. Борьба шла и в театре и в литературе. Были Леф и «На посту», и неслучайно в споре Мейерхольда (тогда он ставил «Землю дыбом») с МХАТом, «На посту» взяло сторону последнего.

Это было время, когда Чужак, ныне из литературы исчезнувший, и Третьяков, существующий в ней в другом качестве, выбросили боевой термин «психоложество», а Маяковский громил стихами литературу о любви тети Мани к дяде Ване.

Основные принципиальные установки периода нэпа общеизвестны, и нет нужды заниматься их анализом и критикой. Литература факта как результат поверхностного восприятия идеи правдивости искусства, тенденция сближения эстетического мышления с мышлением научным и как результат механистическое отрицание человеческой психологии как материала искусства — вот основные тенденции Лефа. Отсюда равнение на очерк, на газету, на фотографию в изоискусстве и на хронику в кинематографии.

В кинематографии было и более своеобразное применение лефовских лозунгов, чем прямое отрицание художественных методов и назойливое насаждение методов хроники Дзигой Вертовым.

Эйзенштейн и группировавшиеся вокруг него мастера кино нашли более высокое выражение лефовской идейной первоосновы. Их кинематография шла по этому пути утверждения близости научного и эстетического мышления, одновременно проводя борьбу с американской кинематографией и ее влияниями, много определявшими те годы.

В статье Н. М. Иезуитова «О стилях советского кино» деление проведено во времени. Н. М. Иезуитов определял периоды развития советской кинематографии, устанавливая их доминанты — в первом периоде интеллектуализм, во втором — эмоционализм.

Это верно и не верно одновременно. Верно то, что интеллектуализм как определяющее стиль советской кинематографии течение исчерпал себя. Но то, что принято называть эмоционализмом, сейчас существует в совершенно ином качестве и на совершенно иной основе.

Понятие о человеческих поступках, о человеческой психологии было зачеркнуто кинематографией интеллектуалистов (я принужден пользоваться этой ошибочной терминологией, так как установление новой —

---

[1] Статья т. Блеймана, равно как и предыдущая статья т. Иезуитова, выдвигает ряд спорных но чрезвычайно важных и нуждающихся в широком обсуждении проблем формирования и развития художественных течений и стилей советского кино.

Редакция приглашает творческих работников и кинокритиков принять участие в дискуссии, начатой тт. Иезуитовым и Блейманом, и ждет откликов на обе публикуемые в дискуссионном порядке статьи.

не лежит в задачах этой статьи, а старая, по крайней мере, общеизвестна. Заблуждения, связанные с этими терминами, я постараюсь разъяснить в пределах этой работы на той теже, которую она ставит).

Лозунг политического искусства был воспринят поверхностно.

Он был понят, как необходимость довести до зрительского сознания политические лозунги, непосредственно, не переводя их на язык искусства. Неслучайно в те годы Эйзенштейн собирался ставить «Капитал», полемизируя тем самым со всеми традициями художественной кинематографии.

Основное развитие искусства шло не по линии раскрытия действительности в системе художественных образов, а в обход — по линии расширения совершенно определенных возможностей кинематографии, возможностей абстрагирования и сближения, вернее, полного смыкания художественного кино с понятийным мышлением науки.

Например, лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» расшифровывался в кинематографии не в образной системе, скажем, рассказа о судьбе пролетария, шедшего к интернационализму, а наоборот — в абстрактно-символической системе зримых понятий, где ориентировка шла на словесную и только словесную выразительность, где каждый кадр работал как произнесенное слово, а сочетание кадров как словесная фраза.

Отсюда враждебное отношение к понятию фабулы как первооснове сюжета художественного произведения, отсюда и необычные для кинематографии методы композиции, выросшие из ориентации на кинематограф для чтения.

Нет нужды подчеркивать, что эта установка была полемична по отношению к американской кинематографии. Также очевидна связь ее с Лефом и с формалистами. С последними, правда, дело обстояло сложнее.

(Формализмом в кинематографической критике клянутся чрезмерно часто и, к сожалению, часто неосновательно. Чего стоит, например, приписывание газетой «Кино» Шкловскому фильмы «Жить», которой он не делал. Вместе с тем, та же газета «Кино» проглядела формалистскую трактовку Шкловским вопроса о Достоевском на своих же страницах.)

С формалистами интеллектуализм объединяли поиски новых выразительных средств кинематографии. Но поиски интеллектуалистов шли в направлении расширения возможностей кинематографической семантики, определялись ею. Тут с формализмом возникал конфликт. Недаром В. Б. Шкловский в своих «Пяти фельетонах об Эйзенштейне» полемизировал с общими установками «Октября», упрекая картину в «барочности», в чрезмерном украшении деталями, обходя поставленный «Октябрем» вопрос о понятийности кинематографии, о речевой природе каждого кадра фильмы. Словесный ход картины был воспринят Шкловским как тенденция к украшению, как «барочность». Это снимало вопрос о смысле «Октября», ограничивало анализ фильмы только внешними ее формальными признаками.

Однако было бы неверным отрицать связь интеллектуализма с формальной школой, хотя бы в частных вопросах, в таких, как проблемы общей композиции художественного произведения или проблемы новаторства, И, наконец, что гораздо важнее, эта связь несомненна в характерной для всякого формалистского искусства абстрактности, возникшей, правда, в некоторых случаях не из формальных установок.

Пытаясь ставить общие вопросы мировоззрения, пытаясь отразить в своих произведениях типичные для каждого развития черты, его общность, интеллектуалисты упускали индивидуальное как носителя этой общности, тем самым сводя свои произведения к абстрактной игре понятий, смыкаясь с формализмом, с его абстрактностью, пускай и против своей воли.

Но я хочу вернуться к основному. Речевой ход мышления художника, стремление к образованию понятий снимали вопрос об образной системе и вместе с тем об основном носителе этой системы — актере (я говорю — об основном, подчеркивая, что он не является единственным). Перегиб в этом отношении, установка, что единственная задача искусства и единственная его возможность — в отражении человеческих эмоций, снимает такие вопросы, как пейзаж и натюрморт в живописи, ставит под сомнение принадлежность к искусству музыки и уже совершенно отсекает архитектуру.

Актеру нечего было делать в фильме, где не было ролей, не было индивидуального развития. Актер — вернее, человек в фильме — существовал уравненный с вещью в качестве смыслового знака. Он был статичен, как вещь. Сюжетное развитие фильмы шло не через него. Отсюда и формули-

ровка о тожестве человека и лампы, о тожестве человека вещи.

Я не случайно упомянул о работе Н. М. Иезуитова. Н. М. Иезуитов утверждает преемственность. Он говорит о том, что на современном этапе советская кинематография, обратясь к человеку как к основной теме эпохи, использует тот эмоциональный стиль, который сосуществовал с интеллектуализмом.

Это неверно. Неверно потому, что то, что называется эмоциональным стилем, не дало ни одного значительного произведения, на которое можно было бы ориентироваться. Неверно это, наконец, потому, что эта кинематография была подражательна и целиком исходила из установок идейно враждебной нам американской кинематографии.

Тут многое нужно поставить на место. Тут нужно отвлечься от фетишизма и понять, например, что совершенно неосновательно было зачислять в кинематографические новаторы Кулешова, который всегда был эпигоном, что Пудовкин при всей своей талантливости и мастерстве эклектичен и занимал межеумочную позицию между кулешовской школой и интеллектуализмом, давая крен то в одну, то в другую сторону, и что борьба, которую А. И. Пиотровский (автор терминов эмоционального и интеллектуального кино) пытался представить как борьбу двух лагерей советской кинематографии, была борьбой советского кино с остатками американских традиций в нем, была борьбой не за тот или иной прием искусства, а борьбой политической.

Беда была в том, что, борясь с американским кинематографическим искусством, интеллектуалисты боролись с искусством вообще. Это, правда, делалось умнее и тоньше, чем у Вертова, который требовал чуть ли не физического уничтожения людей, делающих художественные картины. Но протестуя против искажения эпигонами американской кинематографии задач, стоявших перед кинематографией советской, интеллектуализм снимал понятие искусства, его специфику, объявляя в соответствии своим установкам запретным всякий прием, хотя бы внешне походивший на прием буржуазного искусства.

Тут сказывалась формалистская трактовка понятия новаторства, фетишизация приема искусства. Но несмотря на перегиб, несмотря на искажение удар был направлен верно. Он бил в точку.

Борьба шла не столько за прием, сколько за идейность. Вот почему горячим сочувствием интеллектуалистов пользовался эмоционалист (по делению А. И. Пиотровского) Довженко и вот почему отрицались работы казавшегося новатором Кулешова.

Как-то в обыкновенном кинематографе шла сборная программа. Показывали по одной, по две части старых советских картин. Среди них были «Поэт и царь» В. Р. Гардина и «Мой сын» Е. В. Червякова.

«Поэт и царь» — фильма, недружелюбно встреченная критикой. В ней отмечались пороки буржуазной кинематографии, безидейность, скольжение по поверхности темы.

«Мой сын» был наоборот встречен как положительное явление.

Но вот при одновременном просмотре этих двух картин поражало их сходство. Это было не только сходство внешнего формального приема (хотя и он важен, поскольку в нем дано выражение идейной сущности произведения), но и глубокое сходство трактовки событий, несмотря на то что ничего общего между пушкинской биографией в «Поэте и царе» и семейной историей пожарного в «Моем сыне» нет. И это сходство оказалось еще более ясным, когда Червяков обратился к исторической тематике.

Трактовка исторического материала в его фильме «Золотой клюв» (менее удачной, правда, чем «Мой сын») была дана с тех же позиций, что у Гардина. Классовая борьба (а она должна была быть основным содержанием картины) была подменена внешним угнетением. Фильма была несостоятельна. В ней не было исторической концепции.

Мне эти примеры нужны для того, чтобы показать истоки и идейную сущность так называемого эмоционализма. Ведь характерно для того же Червякова повторение чуть ли не в каждой фильме эпизода с плачущими женщинами, вклинивающегося в войну, избиение и другие сильно действующие сцены. Тут дано сентиментальное отношение к действительности, морально этическая оценка вместо анализа, буржуазный романтизм, так характерный для американской кинематографии, вместо реалистического анализа событий и классовой их оценки.

Подобное отношение к действительности позволяло воспроизводить излюбленные формы американской кинематографии в кинематографии советской. Тут была внешне

для нас сейчас более приемлемая ориентировка на человека в фильме, попытка вести действие через связный сюжет, строящийся на развитии человеческой психологии, на человеческих поступках.

Но приемлемость была только внешней. С величайшим старанием воспроизводились американские фильмы, делавшиеся советскими путем переодевания.

Разве не американской мелодрамой была фильма П. П. Петрова-Бытова «Право на жизнь», сложным обходным путем трактовавшая вопросы безработицы. Была повторена нормальная ситуация американской фильмы, сделавшаяся традиционной со времен «Далеко на востоке» Гриффита.

Девушка из деревни попадает в большой город. Безработица. Девушка может получить работу, только пройдя через постель злодея. На ее защиту становится молодой героический человек (в советской фильме он, кажется, предзавкома). Все кончается благополучно.

Характерный штрих (этот пример уже приводили) — в конце фильмы девушка собирается уезжать. Ее нужно остановить — такова ситуация. Но тут дано традиционное торможение американской фильмы. Вырастают препятствия. Основное — первомайская демонстрация. Она не дает проехать.

В американских фильмах препятствия обычно подстраиваются злодеями.

Была американская фильма «Женщина из тумана» с Эллен Гаммерштейн и Конвей Тирлам. Это была обыкновенная камерная фильма, сюжет которой сводился к одной ситуации.

Молодая миллионерша в результате аэропланного крушения попадала в хижину горного охотника. Грубый человек не захотел за ней ухаживать — она была принуждена сама готовить себе пищу и переносить всякие неудобства. Но его упорство и полное к ней невнимание заставили ее в него влюбиться. Все.

Теперь представьте 1919 год. Сибирская тайга. Оторвавшийся от партизанского отряда коммунист. Оторвавшаяся от своего отряда (очевидно, интервентов) богатая американка. Они встречаются во время снежной бури. Они принуждены жить в одном самодельном шалаше. Она привыкла, чтобы за ней ухаживали. Он презирает буржуазное отродье. Она в него влюбляется. Но он отвергает ее любовь. Они расстаются.

Это не пародия. Это пользовавшаяся в свое время успехом пьеса Д. Щеглова «Пурга», из которой была сделана Ч. Г. Сабинским одноименная фильма.

В таких ситуациях (а они характерны для многих советских фильм) есть место человеку. Человеческий характер занимает в них доминирующее положение. Но это не подлинно советские фильмы.

Мы равнодушны к собственной истории. Мы не учитываем опыта борьбы, участниками которой являлись сами.

Просвещенный кинематографический читатель наверное улыбнется, когда я вспомню о «Таньке-трактирщице» и о той атаке, которая велась на позиции интеллектуализма, на позиции «Октября» и «Нового Вавилона» с позиций «Таньки-трактирщицы».

Нужно признать честно, что отсюда началась борьба с формализмом в советской кинематографии, и что вопреки установкам и высказываниям людей, объединявшихся тогда вокруг «Таньки», кое-что из того, против чего они боролись, оказалось саморазоблачившимся, действительно ненужным и вредным.

Не моя задача анализировать «Таньку-трактирщицу» и установки ее апологетов. Фильма была плохая. Ее вряд ли кроме ее автора помнят. Принципиальные позиции были на том же качественном уровне.

Но интересно другое: формалист Кулешов, человек, считавшийся новатором, примкнул к защитникам «Таньки-трактирщицы».

Это вызывало недоумение, но сейчас это ощущается как закономерность. Иначе быть не могло.

Позиция Кулешова лучше чем чья-либо другая характеризует эволюцию подражательности в советской кинематографии.

В предисловии книги Кулешова его ученики Пудовкин, Барнет и другие писали, что они делают картину, тогда как Кулешов сделал кинематографию. Но они забыли сказать, какую кинематографию сделал Кулешов.

Он никогда не был мастером со своими индивидуальными особенностями. Он всегда был энциклопедией американизма в советском кино. Его новаторство было только техническим, формальным новаторством. Кинематография Кулешова не ставила перед собой идейных задач.

Не нужно недооценивать это новаторство. В исторической перспективе противопоставленное нудному натуразизму Сабинского, эклектическому эстетству Протазанова, оперной безвкусице Ивановского, оно, очевидно, была плодотворным и интересным.

Но недолго, немногим дольше чем новаторство Гардина, поставившего на тех же американских принципах «4 и 5», или Перестиани, сделавшего «Красных дьяволят».

Кулешов пытался пройти один, на советской почве, весь путь американской кинематографии, механически копируя ее образцы от детектива и комической до повествовательной фильмы типа «Толпы» Кинга Видора.

Ошибка была в поверхностном усвоении американского опыта, в некритическом к нему отношении. Кулешов не сумел учесть противоречивости в развитии американской кинематографии. Плоско понимая кино, как форму, он не сумел отделить плодотворных реалистических тенденций американских фильм от буржуазной мелодраматической и морализирующей дешевки. Вот почему линия развития Кулешова, линия деградации, линия упадка всего буржуазного искусства, особенно явственная на фоне идейного подъема советской кинематографии.

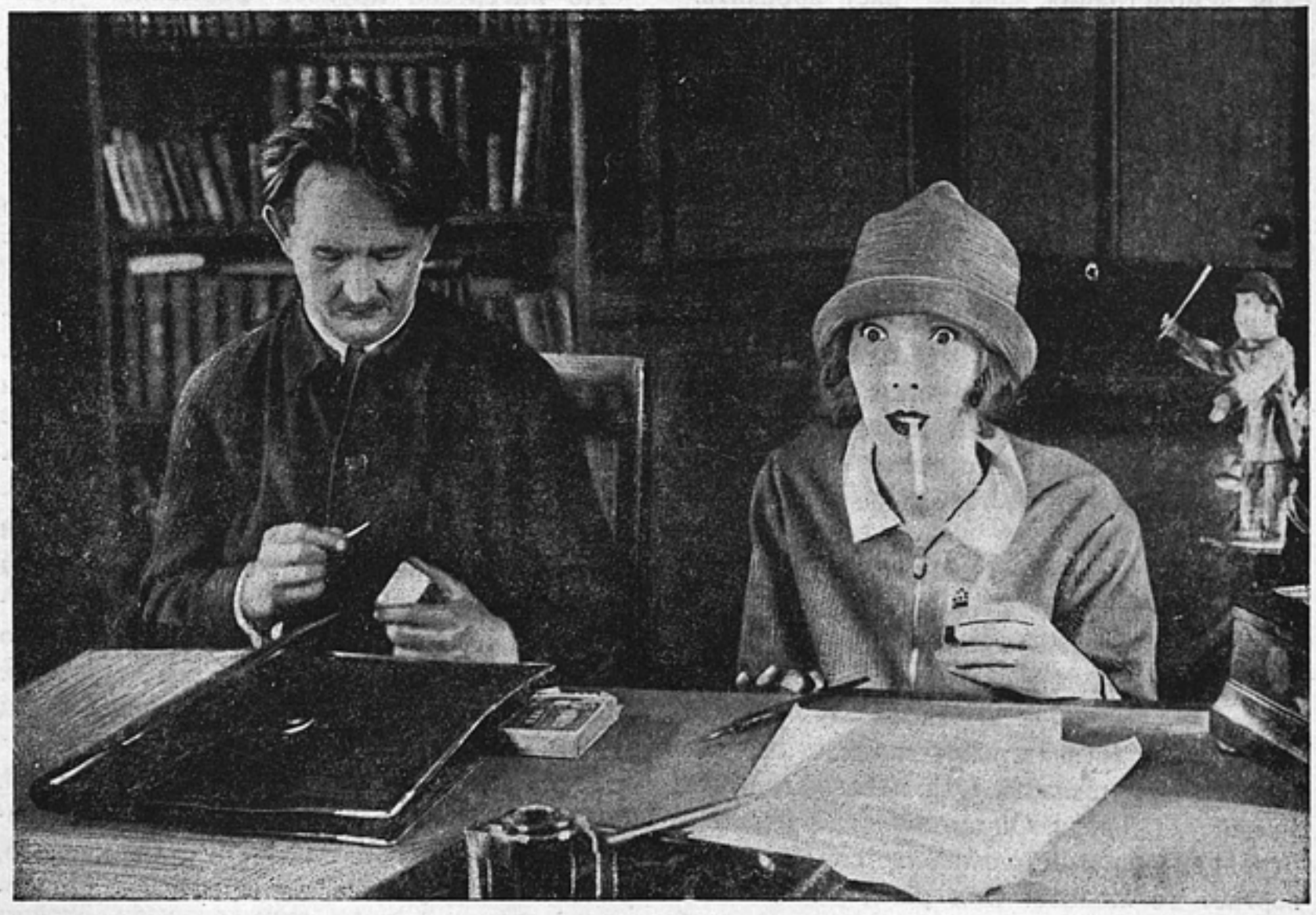
Не надо наивности. Не нужно искать корней кулешовского «падения» в отношении к нему общественности, в неудачных сценариях. Падения не было. Была совершенно определенная творческая линия, которая не могла не разоблачить себя, не потерпеть краха.

Кулешов всегда работал с человеческим материалом. Все его фильмы, кроме совершенно для него нехарактерной «Сорок сердец»,— фильмы с людьми, фильмы с актерами.

Недаром он создатель актерской школы, обладавшей немалыми достоинствами и давшей советской кинематографии таких мастеров, как хотя бы покойный Владимир Фогель. Правда достоинства актерской школы тоже были относительными. Но о них ниже.

В работе с человеком, в подходе к нему именно в том месте, которое отведено ему в кулешовских фильмах, корень их ошибок, корень их слабости и безыдейной подражательности.

Копируя американские образцы, Кулешов не мог не столкнуться с проблемой актера. Американская кинематография, особенно начиная с фильм Гриффита,— актерская кинематография по преимуществу. Но если герой американской фильмы всегда типичен, отвечает идейному замыслу ее, если американцы сумели создать целую агитационную систему, дать образцы поведения, очень умело и ловко пропагандируя идеи



„Ваша знакомая". („Журналистка"). Режиссер Л. Кулешов

господствующего класса, то Кулешов не сумел преодолеть противоречий американской кинематографии, не сумел преодолеть несоответствия форм, сформированных для буржуазной кинематографии, с революционным содержанием. Объективно его работа — абстрактные упражнения над выдвинутыми американским искусством приемами мастерства, упражнения, лишенные какой бы то ни было идейной основы.

Поэтому и человек кулешовской фильмы абстрактен, условен, стилизован. Я согласен оставить в стороне ранние опыты. Смешно было бы требовать психологической характеристики политического эмигранта в «Луче смерти» или ковбоя в «Похождениях мистера Веста».

Детектив и комическая фильмы антипсихологичны в самом своем существе. Но социальная характеристика и в детективе и в комической дана даже американской кинематографией.

Эти жанры, жанры буржуазного искусства, вмещают ту долю агитационности, без которой искусство немыслимо вообще. И храбрый сыщик или ковбой, друзья порядка и собственности, или мелкий неудачник, зарабатывающий право на обеспеченность,— достаточно социально заостренные фигуры. Они типичны для системы мышления, порождающей американскую кинематографию, они выбраны неслучайно — этот выбор несет значительную идейную нагрузку.

Социальная характеристика героев, их типичность в том смысле, в каком типичны герои реалистической литературы, не получается у Кулешова.

«Красный граф» в «Веселой канарейке» или цирковой артист в «Два Бульди» — не характерные образы людей эпохи, не характерные персонажи эпохи гражданской войны, а абстракции, ориентированые на ту изобразительную систему, которая в каждом данном случае определяет кулешовскую фильму. Акробат и великосветский революционер, если можно употребить формалистский термин, появляются в фильме Кулешова по закону жанра. Он подгоняет действительность к заранее установленным стилистическим схемам, и его не смущает то, что изображение большевика-подпольщика в виде красного графа объективно становится клеветой на партию, резко контрастируя с действительностью.

Защитники Кулешова будут со мной спорить. Они будут доказывать, что я нарочно выбираю для анализа ранние опыты или неудачные фильмы. Но если оставить в стороне названные картины и нехарактерную «Сорок сердец», то останутся «Журналистка», «По закону» и «Горизонт». Можно обратиться и к ним. Но это дела не изменит.

Арт. А. Хохлова. „По закону". Режиссер Л. Кулешов

«Журналистка», конечно, не картина о советской печати. Редакция — только место действия картины. Советская газета в фильме не показана. Но это не самое в ней плохое. Нельзя критиковать трагедию полководца Отелло за то, что в ней не показаны военные действия. Правда, этот пример выбран неудачно. Военная деятельность Отелло — существенное звено его характеристики. Но об этом, как и о других полноценных вещах, я буду говорить во второй статье.

«Журналистка» — картина о страдающей от любви женщине, об отношениях любящих. Эта построенная с оглядкой на ситуацию чаплинской «Парижанки» фильма не несет в себе ничего специфичного для советской действительности. Она только воспроизводит стилистические особенности

„Ваша знакомая“ („Журналистка“). Режиссер Л. Кулешов

картины Чаплина с ее парадоксальным перевертнем ситуаций, с пародической неожиданностью развязки, с экономным использованием материала. Больше ничего в фильме нет.

То же относится и к «По закону» — лучшей кулешовской картине, где персонажи расставлены так же обстрактно. В этой фильме две темы — тема жадности и тема жестокости закона.

Кулешов не пытается даже поправить Джека Лондона. Он идет у него на поводу. Закон буржуазии не показан в картине в своей классовой сущности, в своей классовой направленности. Он просто отрицается как жестокость. Материал фильмы искусственно изолирован, персонажи абстрактны и цитатны, как и их стилизованная американская внешность.

И несмотря на несомненную талантливость фильмы (я вообще не хочу отрицать наличия у Кулешова значительных способностей), она абстрактна, она схематична и вместо правильного понятия о действительности искажает ее. Отсюда в картине гиньоль, отсюда нагромождение ужасов. Они только подчеркивают условность происходящего и тем самым условность персонажей, условность их характеристик и поведения.

Наконец «Горизонт» пытается стать в протоптанные Кингом Видором следы. Была фильма «Толпа», очень интересная, очень резкая и необычная. В ней была показана типичная человеческая история, типическая социально обусловленная биография американского клерка. Фильма Видора — радикальная фильма, фильма почти революционная для американской кинематографии.

Лева («Горизонт» Кулешова) должен был стать таким же типичным, таким же ординарным, как герой «Толпы». Но образец плохо понят.

Все дело в социальной типичности характера, в типичности ситуаций. Кулешов хочет противопоставить биографии американца биографию русского рабочего. И ничего не выходит. Замысел не полноценен. Биография оказывается не типичной, в ней нет подлинности, нет характера. Материал не входит в условную схему, в картине нет развития, нет формирования личности, нет идейного стержня. Она ощущается как набор случайных эпизодов. Та же абстракция, та же условная схема, та же ориентировка на последнюю виденную автором американскую картину.

Эта часть статьи непомерно затянулась. Она даже кажется непропорционально большой. Но интеллектуализм не ставил проблемы человека фильме. Он снимал понятие характера и полемизировал с этой установкой. Полемика велась в основном с Кулешовым и с теми мастерами, которые, может быть, сами того не сознавая, с Кулешовым блокировались, вдохновляясь объедками американской кинематографии.

Сейчас в советской кинематографии явственно ощутим новый этап. Дело не в звуковой технике, а в результатах идейного роста кинематографических мастеров, в том, что перед кинематографией ставятся более полноценные, чем раньше, идейные задания, в том, что она ощущает в себе силы их выполнить.

И на этом новом этапе можно подытожить опыт творческой борьбы советской кинематографии прошлых лет.

Новые задачи снимают прежние творческие установки. Фильмы, сделанные на основе метода интеллектуализма Эйзенштейна (всюду, где говорилось об интеллектуализме, говорилось главным образом о нем), оказываются сейчас недостаточно идейно выразительными. Они неспособны уяснить действительность, последняя предстоит в них обедненной и схематизированной. Такова, например, картина Шенгелая «26 комиссаров», в которой история Бакинской коммуны благодаря неверному методу изложена сбивчиво и путанно; идея которой неясна благодаря отсутствию конкретной исторической обстановки, благодаря отсутствию в картине и намека на развитие. Метод политических ребусов изжил себя, оказался несостоятельным. Действенное искусство потребовало человека как носителя действия, как активного борца и переустроителя.

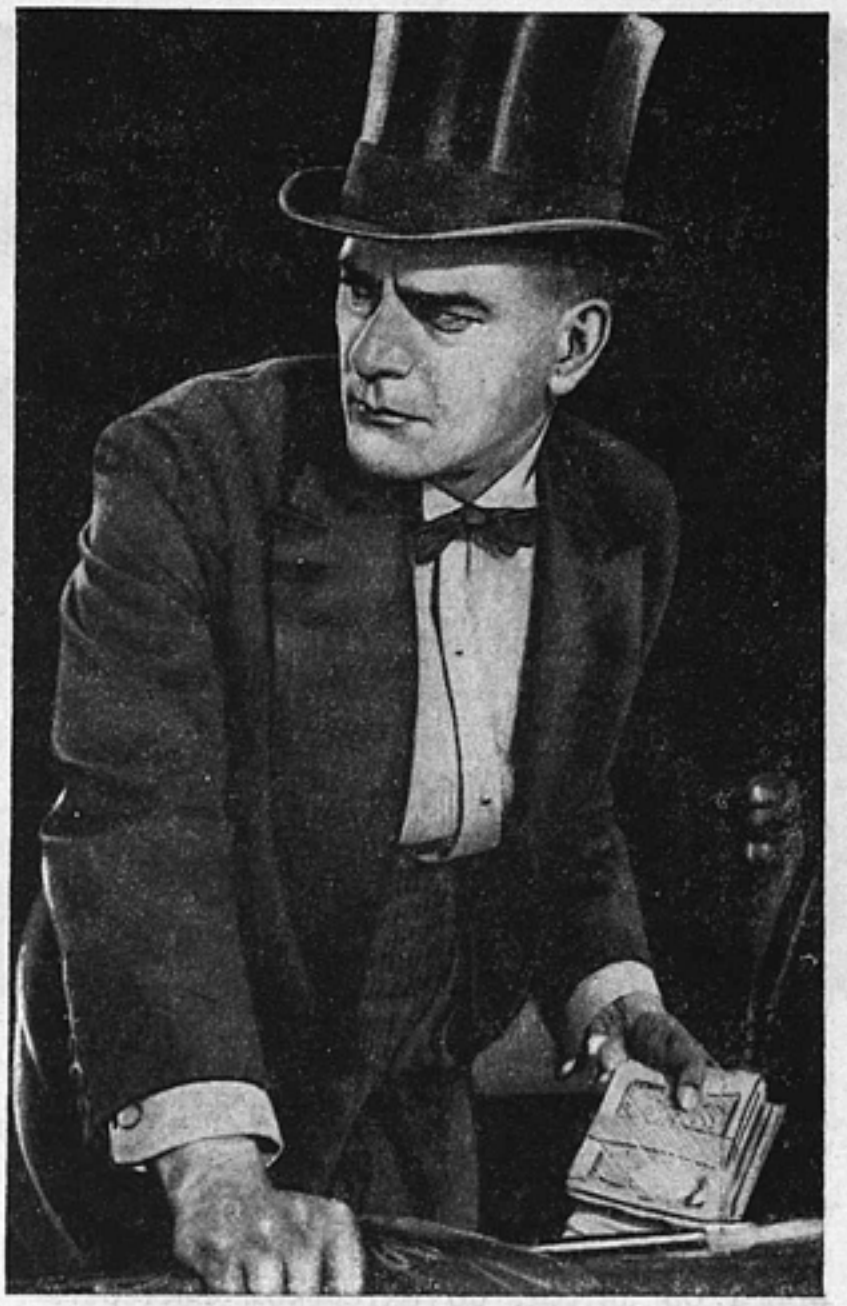
Однако предыдущий этап в советской кинематографии не зачеркнут. Было бы нелепо отказываться начисто от большого творческого накопления, которым обладает советская кинематография.

Если метод интеллектуального кино, метод политических абстракций, метод, механистически зачеркивающий роль человека — организатора и переустроителя,— оказывается в прошлом советской кинематографии, то все же многое из работ интеллектуалистов зачеркнуть нельзя.

Опыт таких фильм, как «Потемкин», «Октябрь» и на основе их выросших таких, как «Новый Вавилон», «Обломок империи», «Конец Санкт-Петербурга», при всех ошибках этих картин не может остаться неиспользованным на новом этапе развития.

Кинематограф в этих картинах был понят в его возможности выйти за пределы камерной тематики американского искусства. В этих фильмах были найдены, пускай, неполноценные, возможности охвата больших тем, анализа глубочайших сдвигов человеческой истории. И вместе с тем в них было произведено исключительно ценное накопление приемов мастерства. Были поняты и найдены семантические границы кадра, обнаружены семантические свойства монтажа. Кинематографическая выразительность была обогащена и оснащена наново.

В ориентации искусства интеллектуалистов на литературу были найдены неизвестные американской кинематографии способы смыслового расширения каждого кадра картины. Уподобление кадра слову звуковой речи не могло не обнаружить больших, чем до тех пор, его выразительных возможностей.



„Веселая канарейка". Режиссер Л. Кулешов

И на анализе хотя бы первой нашей звуковой фильмы «Одна» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга нетрудно убедиться, как поэтика интеллектуализма благотворно повлияла на фильму нового для советской кинематографии типа.

Звук в «Одной», музыка картины семантизирована сплошь. Органическое единство звукозрительной системы достигнуто в этой картине (кстати сказать пока в единственной) путем соотнесения определенных систем звучания к соответствующим компонентам зрительной системы картины и тем самым внесением музыки в сюжетное развитие.

То же, в меньшей, правда, степени, относится к «Златым горам» С. И. Юткевича. Но и там налицо попытка последовательного проведения этого принципа, принципа столкновения противоположных семантических единиц для получения в результате столкновения нового смысла.

У меня нет возможности излагать ни учения Эйзенштейна о кадре, об его многосмысленности, о так называемом кинематографическом синтаксисе, ни монтажных, ни звуковых теорий. Однако совершенно очевидно, что расчет на предельное смысловое выявление всех компонентов кинематографического действия, расчет, появившийся в результате попыток разрешения больших тем, тем большого идейного напряжения, является одной из основных установок и на новом этапе.

Формируя свой метод в борьбе с пережитками американской кинематографии, интеллектуализм был снят развитием советского кино. Но также были преодолены (хотя они и посейчас сказываются в таких фильмах, как Слава мира», «Проспери», «Жить» и даже «Дезертир») пережитки буржуазной кинематографии. От них нечего взять. Этот опыт не снимается, а зачеркивается развитием.

Даже влиятельное учение Кулешова об актере оказывается ненужным и вредным.

Я уже говорил, что, ориентируясь на изобразительную систему американской кинематографии, Кулешов не мог обойти вопроса об актере, об актерском мастерстве. Тут в основном и сказалось его новаторство по отношению к американскому искусству. Американская кинематография не знает понятия «натурщик», введенного Кулешовым в практику советской кинематографии.

Почему же подражатель Кулешов в этой части разошелся со своими учителями?

Это совершенно понятно. Для американского кинематографического мастера каждый персонаж его фильмы социально близок и понятен. Роль для него — не только формальный значок определенного жанра. Каждый персонаж обладает идейным заданием, он является соответственно агитационным целям фильмы деформированным, искаженным явлением американской действительности. Ковбой не пустой стилистический знак, не только широкополая шляпа и штаны с бахромой, а реальность, правда, романтически приукрашенная. Полуграмотный эксплоатируемый владельцем ранчо батрак возвышается как герой новой романтики буржуазии.

Для Кулешова это не так. Уже говорилось об абстрактности, о формальном стилизаторстве его фильм, об условности их персонажей. Герой фильмы — стилистический знак и не больше. Знак формальный. Разница тут аналогична разнице между Мадонной, написанной с живой женщины, и Мадонной, написанной с Мадонны.

Итальянские художники, использовавшие в качестве моделей своих религиозных кар-

„По закону". Режиссер Л. Кулешов

«2 Бульди 2». Режиссеры Л. Кулешов и Н. Агаджанова-Шутко

тин своих возлюбленных, не могли отказать себе в реализме, в подлинности изображения. Работа копииста идеализирует модель. Это формальная перерисовка, в которой нет и не может быть ни заинтересованности, ни отношения к изображаемому.

Поэтому кулешовский натурщик только «изобразитель», а не «выразитель» персонажа. Он обучается работе актера в определенных канонизированных границах. Он изображает стилистический знак, а не выражает действительность.

Отсюда отказ от актера, от его индивидуальных специфических качеств.

Отсюда рассмотрение актера как формально стилистический элемент фильмы, а не основное ее содержание. Отсюда термин «натурщик», подчеркивающий незначительность актерской роли, актерской ивдивидуальности. Эпигонская система Кулешова, система копииста картин, а не создателя их, требовала от всех участников его работы такого же внешнего отношения к действительности, как и его собственное. Режиссер-копиист требовал таких же исполнителей, очищенных от индивидуальной манеры, умеющих вопроизводить не действительность, а уже мертвые, эстетические схемы.

Все это имеет глубокие корни в формализме с его теорией незыблемых жанров, незыблемых эстетических категорий и в чрезвычайно распространенной в ту эпоху, когда теория натурщиков рождалась, попытке «научного» «обоснования актерской игры».

Отказ от актеров у Кулешова обусловлен совершенно другими причинами, чем отказ интеллектуалистов.

Отрицание актера и человека в картине интелектуалистами было последовательно как был последователен их отказ от американского кино.

Но они пытались строить фильмы с использованием людей, фильмы с героями, воспринимая человеческие поступки совсем в ином качестве, чем проповедники американизма.

Интеллектуализм — это не только массовые сцены. Интеллектуализмом были созданы нормы отношения к человеку в искусстве, нормы, которые подлежат анализу так же, как проанализированы фильмы Кулешова.

Об этом я и хочу говорить во второй статье на тему о человеке в советской фильме. Я хочу говорить также о настоящем реалистическом показе человека в литературе, в театре и в кино, хочу поставить проблему отбора и выбора, проблему семантики и образа на материале последних фильм.

Что же до полемического лозунга — «человек равен лампе», то он был результатом поэтики интеллектуализма, был выводом из нее.

С. Эйзенштейн

гранит кинонауки

В порядке реализации и проведения в жизнь решений партии и постановлений правительства о высшей школе, Государственный институт кинематографии, начиная с осени 1932 года, приступил к коренной учебно-педагогической и теоретически-научной перестройке.

Прилагаются все старания к тому, чтобы поднять вопросы освоения методов, теории и практики кино на степень подлинного диалектического их понимания.

Впервые за все время существования режиссуры делается попытка организованно и до конца ответственно разобраться во всех основных положениях, определяющих этот род деятельности, и диалектически вскрыть вопросы творческой деятельности режиссера и тех элементов, через которые она реализуется.

Составление подобной программы, рассчитанной на объем четырехгодичного обучения в Институте, кафедрой режиссуры было возложено на меня, как на ее заведующего.

Составлению ее предшествовала длительная исследовательская работа, работа по суммированию общего кинематографического опыта и подведение итогов моей личной работы в разных областях искусства.

Работа эта велась неразрывно с академической работой в Институте и в результате разрослась в чрезвычайно объемистый полуконспект, полупрограмму, которую мы выполнили в ударном порядке нашего соучастия в соцсоревновании по высшей школе.

Как самый метод построения программы, так и целый ряд осознаний явлений, с которыми приходилось оперировать, теоретическое освещение целых отраслей нашей специальности и взглядов на отдельные предметы в излагаемом виде предстают впервые.

Многое представляет совершенно новые теоретические положения.

В настоящий момент ведется серьезная научная проработка и обсуждение этих положений внутри Института.

Но эта же работа требует самого пристального внимания и интереса со стороны творческих кадров, поскольку мы впервые делаем попытку не только поставить разумное обучение и воспитание режиссера, но стараемся заложить ряд базисных отправных начал кинотеории, теории выразительности и методики режиссерского творчества вообще.

При почти полном спадении сегодня работы в области теории кино и крайнего ослабления интереса на этом участке печатание предлагаемой программы должно еще способствовать оживлению этого фронта.

И наконец, живой творческий отклик наших творческих кадров на отдельные положения и точки зрения является тем, на что мы более всего рассчитываем.

Не надо забывать, что дело подобного рода делается впервые. Как во всякой пионерской работе, трудности огромны, ошибки более чем возможны, и лишь при широчайшем обмене коллективным опытом и сотрудничестве нам действительно удастся приблизить специфику нашего дела к подлинно диалектическому его познанию и освоению и твердо базировать его на подлинно марксистских принципах.

Примечание. В настоящем номере печатается вводная часть и первый курс более общего характера.

В ближайших номерах появятся материалы по основным теоретическим курсам: по второму курсу — основы учения о выразительности и образе; и по третьему курсу, занятому этими проблемами, — по линии киноспецифики. Профиль, программы и приемы профотбора и общий план прохождения предметов теории и практики режиссуры с фрагментами стенограмм по их прохождению последуют также.

На эти материалы мы будем ждать оживленного отклика.

О методе преподования предмета режиссуры

основные положения

В основу метода изложения многообразности объектов режиссерского знания берется положение Ленина:

> «...от сосуществования к каузальности и от одной формы связи и взаимозависимости к другой, более глубокой, более общей...» (IX Ленинский сборник, стр. 277).

Поэтому каждый комплекс, раздел и тема внутри себя по общему ходу предмета предстают перед студентом дважды.

Первый раз энциклопедически — хрестоматийно в порядке первоначального накопления данных по данной области. В виде статистики и каталога деталей и тем по этой области.

Второй раз — сознательно опознавая все эти отдельные признаки и черты как частичные виды и проявления одного и того же закона и процесса по разным сферам и этапам его.

В отношении самих же комплексов и последовательных разделов раскрытия необходимых тем неуклонно выдерживается тот же принцип в виде рассмотрения всех их как отдельных областей по линии единого непрерывного процесса развития и усложнения. Разнокачественность рассматривается как его последовательные этапы, с качественным скачком между отдельными областями и видами. При неуклонном прослеживании того положения, что мы поэтапно, последовательно имеем:

> «...повторение в высшей стадии известных черт, свойств ете низшей...» (IX Ленинский сборник, стр. 277).

Этот принцип со всей строгостью соблюдается и прослеживается на протяжении всего курса.

И каждый признак на новом этапе развития форм и видов проявления прослеживается как перерастание специфики предыдущей стадии и всех его черт в новое качество.

В динамической взаимосвязи рассматриваются целые области и отдельные элементы внутри каждой из них.

Театр и кино. Выразительное проявление в движении и объективное образотворчество. Более высокие формы монтажа в отношении более низких, например, монтаж параллельного действия и образный монтаж параллельных смыслов. Жест и интонация. Мизансцена и мимика. Мизансцена и мимика, повторяющие свои взаимоотношения на более высокой стадии в виде сочетания монтажа и кадров.

Только такой подход гарантирует и обеспечивает стойкость всего теоретического здания. Только такой подход восхождения от простейших и нагляднейших данных и явлений прослеживает рост и развитие их признаков, обеспечивает постепенное четкое внедрение в последующие сферы более сложные и теоретического охвата их.

Только такой подход обеспечивает единый теоретический охват через все сложнейшие разновидности, одновременно до конца характеризуя специфику каждого частного этапа на одном пути общего развития.

Только таким подходом мы критически сумеем освоить этап за этапом в овладении культуры и двигать ее дальше.

> «...критика должна состоять в том, чтобы сравнить и сопоставить данный факт не с идеей, а с другим фактом, для нее важно только то, чтобы оба факта были по возможности точно исследованы и чтобы они представляли из себя один по отношению к другому различные моменты развития, причем особенно необходимо, чтобы с такой же точностью был исследован весь ряд известных состояний, последовательность их и связь между различными ступенями развития...» (Ленин, т. I. «Что такое друзья народа», стр. 85—86).

Если это неуклонно применяется ко всем областям режиссерской деятельности, то и сама эта деятельность в отношении родственных областей, вплоть до наивысшей формы режиссуры — практического перестроения социальной действительности, рассматривается не изолированно: на каждом этапе должны быть экскурсы на соответствующие фазы других отраслей творчески созидательной активности, прослеживающие те же элементы на других сферах и областях.

В таком плане режиссура сживается с комплексом всех других культур, представленных на факультете соответствующими дисциплинами.

Предмет режиссуры, как и сам режиссер на производстве, должен являться связующим заузлением всех творческих областей, не впадая, однако, в комплексный метод и настаивая на отчеканенной специфике прохождения параллельных дисциплин.

метод преподавания

Ни один из общепринятых академических методов преподавания для обучения режиссерскому мастерству не достаточен.

Это касается не предметов и частей предметов, общих с предметом режиссуры, а основной его специфики, а именно: развития и воспитания творчески-изобретательской и творчески-конструктивной деятельности.

Причем именно режиссерски-творческой, в свою очередь специфически отслаивающейся от других родов и видов творческой активности, невзирая на их общность (например, актерская работа, сценарная, композиторская).

Основа деятельности режиссера состоит в том, чтобы в противоречии вскрывать, выявлять и выстраивать образы и явления классово отраженной действительности.

Это целиком определяет метод.

И в методе преподавания мы как бы воспроизводим эволюцию самого метода рассмотрения в противоречиях, на первых этапах возникающего из противоречий в рассмотрении.

Само слово «диалектика» среди многих своих чтений заключило в них понимание от простейшего буквально понимаемого, означающего «процесс обмена мнениями», до наивысшего обозначения для метода исследования при помощи обсуждения различных точек зрения и рассмотрения каждого природного явления, факта, понятия в реальной тенденции их к переходу в свою противоположность и прочих черт, характеризующих диалектический метод.

Добиваясь последнего на специфическом участке режиссуры, мы практику овладения его выстраиваем методически первым.

Вводится новый метод преподавания — метод режиссерского практикума. Это коллективно-дискуссионный метод разрешения конкретных заданий путем организованного творческого вовлечения всей работающей аудитории или группы [1].

В основу изучения каждого этапа диалектики выразительного процесса ставится путь, указанный Лениным для изучения диалектики вообще:

> «...начать с самого простого, обычного, массовидного и т. д., с предложения любого: листья дерева зелены; Иван есть человек; Жучка есть собака и т. д. Уже здесь (как гениально заметил Гегель) есть диалектика. Отдельное есть общее...»
>
> «...таким образом в любом предложении можно (и должно) как в «ячейке», «клеточке» вскрыть зачатки всех элементов диалектики...» (XII Ленинский сборник, стр. 323—325).

Поэтому каждый новый этап прохождения дисциплины начинается с практического разрешения «предложения любого» — простейшего задания из цикла тем, охватываемых данным этапом.

На каждой фазе разрешения задания ставится определенный ряд вопросов и, сталкивая лбами отдельные правильные или неправильные ответы аудитории, выводятся исчерпывающие данные, — частное конкретное решение на данном частном конкретном задании.

Этот же метод обучает студента великому искусству умело ставить перед собой конкретный и правильный вопрос на каждом этапе разрешения.

Найти ответ—дело простое, «дело техники».

На первых порах вопросы должен ставить руководитель.

Затем наводить на правильные деловые вопросы.

И, наконец, приучить к сознательной постановке вопроса самими студентами перед самими собой.

Этот метод идет сквозным образом от совершенно общих положений, проходимых на первом курсе, через все теоретические этапы второго и через совершенно конкретно-творческие циклы третьего курса.

В процессе этой работы студент наталкивается в конкретном, частном случае на все теоретические и практические проблемы данной дисциплины, четко вырисовывая перед ним пределы того, что он может охватить наличным у него багажом знаний и опыта, накопленных на предыдущих этапах, и отчетливо видит перед собой абрис

[1]) Выдержки из стенограмм, иллюстрирующие метод, см. в следующем номере.

и контур необходимых теоретических продвижек вперед.

Это наталкивание органически подводит студента к сознательному восприятию соответствующего последующего этапа теории.

Момент, когда практикум переливается органически в слушание соответствующего раздела теории, дабы по прохождении его снова возобновить дальнейшее практическое углубление на новом практикуме.

Данный метод обеспечивает:

1. Единый для всей группы общий фонд первоначального накопления практических затруднений и опыта по данной отрасли работы.

При прохождении дисциплины это дает руководителю возможность оперировать этим общим запасом практических разрешений, в одинаковой мере знакомым всей группе.

2. Непосредственное столкновение и ознакомление с трудностями ремесла при отсутствии практических и теоретических познаний должно вселить у студента органическую потребность к скорейшему приобретению и освоению этих заданий.

Снабжение познаниями, не вытекающими из реальной потребности изучающего, как показывает опыт, значительно уступает по продуктивности.

3. Воспитывает у студента аналитически-исследовательский подход и приучает к самостоятельному ориентировочно-аналитическому подходу к явлениям социальной действительности, к поведению человека и явлениям искусства.

4. Показывает значимость запаса и побуждает к его увеличению. Обучает гибкому, оперативному обращению с запасом.

5. Раскрывает фактический процесс хода изобретения и выдумывания в порядке рассмотрения «цейтлупой» творческого «озарения», которое есть не более, как сжатый в мгновенность длительный внутридискуссионный процесс и процесс отбора решения, наиболее отвечающего искомому разрешению.

6. Приучает дисциплинированно мыслить «по существу» и применительно к конкретному случаю и заданию. Основной задачей педагога на такого рода занятиях является играть «наводящую» роль!—умело втягивать в творческое высказывание и направить обсуждение и дискуссию по жестко рациональной линии предметно —

> «...чтобы они подходили к каждому вопросу не с точки зрения общей болтовни, в строго деловым образом, чтобы не ограничивались бумажной отпиской или общими фразами и лозунгами, а входили в технику дела, вникали в детали дела, вникали в «мелочи», ибо из «мелочей» строятся теперь великие дела...» (Сталин, «Новая обстановка — новые хозяйственные задачи». 1931 г.).

7. Наконец, этот метод обеспечивает полное и всестороннее раскрытие индивидуальности, хода мысли, умственного и творческого склада и предрасположения, роста и успеваемости каждой индивидуальности внутри коллектива аудитории.

ход проведения метода

1. Дискуссионно-творческий практикум на полной аудитории под руководством педагога.

2. Дискуссионно-творческий практикум отдельными группами (по 5 человек) на дому, с соответствующим ассистентом преподавателя и сдачей решений и подробным опросом и обоснованием каждой фазы решения.

3. Переход к индивидуальному решению задания с переносом внешне дискуссионной формы во внутритворческое рассмотрение со всех точек зрения и разрешения задания в противоречиях во внутритворческой лаборатории каждой студенческой индивидуальности. С последующей защитой его при сдаче руководителю.

Как теория, так и практика предмета режиссуры должна в первую очередь снабдить студента владением и сознательным управлением методом своей будущей творческой деятельности.

Поэтому преподавание должно вестись под углом зрения двух положений.

Вооружать положительным арсеналом метода его осуществления на высоте овладения и освоения сегодняшней практики.

С минимальными историко-критическими информационными экскурсами, ограничивая рассмотрение их постольку, поскольку они способствуют выработке принимаемых положений.

Осужденные теории излагаются не более, как с целью оттенения положительно принятых.

Всемерно избегаются ярлыковое обозначение и формулировки нерушимых определений.

> «... уже Спиноза говорил: omius determinadio est negatio — всякое ог-

раничение или определение есть в то же время отрицание...» (Энгельс, «Анти-Дюринг» 1928 г., стр. 129).

Вместо игры определениями студент должен быть вооружен подлинным предметным знанием процесса делания и созидания того, что неизменно процессуально подлежит этим определениям и к чему сменяющиеся определения суть не более как процесс лишь большей или меньшей степени формулировочного приближения.

первый курс

введение

На первом курсе теория и практика режиссуры еще сильно слиты с целым рядом привходящих предметов и дисциплин более общего порядка и только к концу года постепенно начинает выливаться в отчетливую свою специфику, с тем чтобы в течение второго курса отдаться спецификации, а начиная с третьего снова возойти уже в новом качестве и на новом созидательно-творческом этапе к синтетическому единству с остальными дисциплинами, в течение первых двух лет развивающимися параллельно.

Этим положением характеризуется особенность предметного прохождения и построения первого курса.

Задачей первого курса по линии режиссерского воспитания является:

1. Психофизическое воспитание будущего творческого работника. Укрепить его физически. Развить в нем необходимые наблюдательские, аналитические и синтетические данные. Приучить его сознательно ориентироваться от простой ориентации во времени и пространстве до социально-политической ориентировки в вопросах социалистического строительства и международного положения. Воспитать в нем умение ответной формулировки на окружающую его социальную действительность. Устанавливать свое суждение и отношение к явлениям. Научиться формулировать и закреплять его (средствами описания или очерка, рисунка или зарисовки и т. д.).

2. Ознакомить его с общими чертами творческой деятельности и практики.

Развернуть перед ним общую картину будущей его производственной деятельности на специфическом производстве кинолент.

В общих чертах обрисовать перед ним соотношение творческих сил и направлений внутри советской и мировой кинематографии.

Все это в порядке первоначального накопления сведений по этим вопросам.

Предварительное энциклопедически-хрестоматийное ознакомление по всем тем сферам, по которым на втором курсе придется углубляться теоретически осознанно и, начиная с третьего,— осознанно творчески.

раздел первый

работа над собой

I. Физическое укрепление здоровья и организма.

Общая физкультура.

II. Развитие необходимых физических данных.

1) Воспитание правильных основ движения:

а) бокс и воспитание равновесия и рефлексов;

б) прохождение биомеханики по системе Мейерхольда или выразительной гимнастики Рудольфа Бодэ.

2) Постановка голоса.

3) Ориентация во времени и пространстве:

а) глазомерная геодезическая съемка методом военного планшета и вольной крокировки;

б) воспитание чувства времени;

в) ритмическое воспитание (специальные упражнения и танец) как синтез временно-пространственной ориентации;

г) рисунок и зарисовки. Пространственное размещение в примитивной композиции (пропорции, раккурс, зарисовки по памяти и т. д.).

III. Развитие необходимых перцептивных данных.

работа анализа и синтеза

А. рассмотрение на беллетристических примерах

Примерный литературный материал:

1) «Золотой жук» и «Дело Марии Роже» Эдгара По.

2) «Вотрэн» Онорэ де Бальзака.

3) «Простодушие патера Броуна» Г. К. Честертона.

Это рассмотрение знакомит с

1) техникой аналитической работы;

2) сопоставлением данных анализов;

3) индукцией и дедукцией;

4) несостоятельностью формально-логического подхода для выводов и умозаключе-

ний (традиционные ошибки, бюрократически-детективного аппарата и простака — спутника детектива — героя).

Б. „очевидец" и расценка материала очевидца и участники

Разбор западной военно-мемуарной литературы 1914—1919 годов по критическому анализу Жана Нортона Крю.

Субъективное искажение в передаче «очевидцев». Ложный объективизм. На чем они базируются.

Особая роль традиционных шаблонов, определяющих виденье и описанье подлинных очевидцев.

Искаженный вид принципа «использования наследства». Примеры.

Правильное применение принципа «наследства».

Помимо конструктивного значения роль наследства как средства обнаружения и перцепции вообще.

Аналог этому в перцепции любого феномена (цвет, тон).

Понятие интервала и перцепции, возможной лишь как относительность, а не как абсолют.

Примеры этому по разным областям.

Ленин о наследстве.

Энгельс о тенденциозности объективного представления.

Резюме: 1) пассивно-искаженное объективное представление (примеры Крю); 2) объективизм и его скрытая тенденциозность; 3) сознательная тенденциозность представляемых явлений и на чем она базируется.

Примечание. Надлежит иметь в виду, что анализ и диалектическое рассмотрение явлений общественных и философских проходится по циклу диамата, а явлений искусства — по соответствующим дисциплинам. Данные примеры должны лишь вести через занимательное изложение к вовлечению в практическую наблюдательность и оперирование результатами наблюдений.

практическое ознакомление

I. аналитическая работа

1. Разведчик-наблюдатель

Предварительное ознакомление по материалам военной разведки и рекогносцировки.

Пособия: «Полевой устав РККА». Белицкий, С. «Оперативная разведка», 1929.

Верховский, А. «Общая тактика», 1927.

2. Розыск

а) Общее ознакомление с методами регистрации и классификации примет в практике уголовного розыска. Техника «наружного наблюдения». Агентурная запись.

Пособия: Шейкерд, Г. «Учение о приметах для опознавания». М. Гостехиздат, 1925 и др.

б) Розыск библиотечный, библиографический, музейный.

3. Расспрос

А. Метод опроса

Техника наводящего разговора. Техника постановки делового вопроса. Организация материала опроса.

Иллюстративный материал:

1) Руководство для коммерческих агентов (буржуазные методы в буржуазных условиях);

2) «Спутник пропагандиста», «Руководство для агитпропработников», «О работе в деревне». Воспоминания деятеля революции.

Б. Метод допроса и следствия

Литературный материал: «Преступление и наказание» Достоевского, «Американская трагедия» Т. Драйзера. Революционно-мемуарная литература.

Материалы специально-технические по учебникам и руководствам для ведения следствия.

В. методика обследовательской работы

1) Обследовательская бригада.

2) Обследование и ревизии органов РКИ.

Примечание. *Ознакомлению с материалом должен сопутствовать практический тренаж по отдельным отраслям (опись и классификация «типажа», Собирание сведений по определенным отраслям, местам и событиям и т. д.). На данном этапе еще без профессионально-кинематографической специфики, не выходя за пределы общего порядка, т. е. не выходя за рамки технического помощника режиссера.*

II. синтетическая работа

ОЧЕРКИСТ-ПРАКТИК

1) Репортер.
2) Обозреватель.

В отличие от репортеров устанавливает закономерность в событии, обобщает его, дает обозначение явлению и работает на перестроении его (корреспонденция с мест и политический обзор. Работа советских журналистов. К. Радек, М. Кольцов и др.).

Техника письма («Короткая строка» Дорошевича — потенциальный монтажный лист, фельетон де-Рошфора и др.).

3) Рабселькор и специфика его работы.

III. практика „предсценария"

1) Умение разлагать явления:
   а) общие планы события (общность охвата);
   б) физиогномика события (будущий образ);
   в) определяющие детали (будущие крупные планы).
2) Умение тенденциозно обобщать и излагать события:
   а) точка зрения на явление;
   б) монтаж элементов излагаемого события в избранной установке.
3) Умение практически закреплять изложенное работой очеркиста-практика.

Практика (от объективной к тенденциозной):
   а) составление резюме и «либретто» по прочитанному и проработанному;
   б) протоколизация (сжатое описание) картины;
   в) протоколизация события;
   г) краткое рецензирование;
   г) газетно-журнальные заметки. Фельетон.

Техника и практика в специально выпускаемых декадниках по вопросам Института и соприкасающейся тематики, кинопроизводства и общих вопросов общественного порядка.

IV. организация творческого процесса и работы вообще

Ознакомление на иллюстративном материале библиографического и мемуарного характера с творческими биографиями и с творческими приемами и техникой крупных творческих личностей.

По разным разделам и областям деятельности.

1) Ленин, Маркс, Энгельс.
2) Эдисон, Истмен, Форд.
3) Флобер, Бальзак, Зола, Гоголь, Новиков-Прибой.

В общих чертах должно дать представление о самом характере творческой деятельности и ее специфики по линиям:

а) определяющих социальных предпосылок;
б) характеристики черт и качеств, отличающих творческую личность;
в) количество, качество и планировка работы. Потенция и продуктивность в работе (пункт чрезвычайной важности при резкой пониженности продуктивности творческого работника сегодня по сравнению с классиками (Маркс, Бальзак);
г) методы и объем накопления запасного и исходного материала (Энгельс, Флобер);
д) творческий процесс и биографии, творческие срывы и неудачи, творческое становление, самоопределение, самоутверждение и борьба (Некрасов, Вагнер).

Эти увлекательно излагаемые данные должны вводить в реальность обстановки творческой жизни, способствовать познавательному «освоению» этого рода деятельности и стимулировать к личной творческой активности, приводя к сознательной предорганизации первичных стадий работы на подступах к будущей творческой работе и первоначальному накоплению материала к будущей творческой работе.

Первоначальная практика по творческому процессу: организация материала запаса.

1) Записная книжка и техника ее.
2) Собирание иконографического материала.
3) Зарисовки и фотопрактика сознательного наблюдателя и собирателя фактов.
4) Непосредственное использование навыков разведчика в быту.

раздел второй

работа в коллективе и на производстве

I. Такт и тактика в обращении с людьми вообще.

А. Критический разбор буржуазных методов, вытекающих из основ буржуазного общества.

1) Взятка и подкуп в их разновидностях и стадиях.

2) Карьерно-деляческая дипломатия (Теодор Рузвельт, Генрих Форд, Эл. Смит и др.).

Пособия: Напр. «Strategy in handling peaple by Webb and Morgan» и аналогичные американские издания.

3) План «высокой дипломатии» (Таллейран, Дизраэли, Бриан, дипломатическая тактика Версаля и Женевы).

Б. Пролетарский подход.

1) О коллективизме и принципы коллективной работы и творчества.

2) Практика Ленина в обращении с людьми и в руководстве (по материалам Крупской, Лепешинского, Бонч Бруевича, Зельдович и др.).

3) Организационно-стратегическая практика в условиях советской государственности. Специфика советской общественности и вытекающие из нее методы.

а) Извращения и пережитки.

«Необходимое зло»: всемогущество контрамарки, снятого фото и т. д.

б) Правильные методы здорового общественного и коллективного разрешения данных вопросов по линиям партийной и профессиональной.

режиссер на производстве

Ознакомление с фазами процесса производства, рабочими местами и деятельностью всех специальностей, из которых складывается данный процесс.

1) Тематическое планирование производства.

2) Организация производства (система ГУКФ и кинотресты нац. республик).

3) Сценарный отдел и работа сценаристов.

4) Режиссер и режиссерская группа:

а) Режиссерский сценарий.

б) Подготовительный период.

в) Репетиционный период.

г) Производственно - съемочный период.

д) Монтажный период.

е) Выпуск картины и общественный просмотр.

5) Взаимодействие режиссера и остальных творческих работников:

а) Режиссер и сценарист.

б) Режиссер и оператор.

в) Режиссер и композитор.

г) Режиссер и художник.

д) Режиссер и актер.

6) Режиссер и фабричные цеха.

7) Режиссер в административно-хозяйственной системе фабрики.

8) Режиссер как общественный работник (массовые просмотры, читки сценариев, доклады и диспуты).

9) Капиталистический прокат и советские методы распространения кинопродукции. Прокат и реклама.

10) Режиссер на Западе и в СССР.

кинематографическое произведение

Изучение кинопроизведения с точки зрения будущего производителя. Своеобразное чтение «кинолитературы» для начального накопления будущим творческим работником опыта кинематографического искусства.

Параллельно ведутся информационные доклады:

1) о режиссере, его методах, приемах и способах раскрытия образа;

2) об актере, сценаристе и операторе (в том же разрезе, что и режиссер);

3) социологическое раскрытие произведения.

А. КИНЕМАТОГРАФИЯ ЗАПАДА

Авантюрно-приключенческая

«На берегах Юкона». Режиссер Ирвинг Вилларт.

Дочь двух отцов». Режиссер Сем Вуд.

«Знак Зеро». Режиссер Фред Нибло.

Любая серийная картина («Черный ящик» и т. п.).

Комическая

«Провинциал в столице». Режиссер Мак Сенет.

Ранние комические с Чаплиным.

«На седьмом небе» с Гарольдом Лойдом.

«Воинствующие скворцы». Режиссер Тед Уайльд.

Мелодрама и наивный реализм

«Три испытания». Режиссер Бордзэдж.

«Ураган в Техасе». Тоже.

«Виргинская почта». Режиссер Герри Тинг.

«Паоло Альварец». Режиссер Давид Гриффит.

«Сломанная лилия». Тоже.

«Водопад жизни». Тоже.

«На зов города». Тоже.

«Две сиротки». Тоже.

«Чикаго». Режиссер Сесиль де Милль.

«Парижанка». Режиссер Чаплин.

Комедия

«Трус». Режиссер Джемс Крюзе.

«Одержимый». Режиссер Бестер Кейтон.

«Наше гостеприимство». Тоже.
«Три эпохи». Тоже.
«Брачный круг». Режиссер Э. Любич.

Исторические хроники-фильмы à grand spectacle

«Нетерпимость». Режиссер Гриффит.
«Скарамуш». Режиссер Рекс Ингрем.
«Нибелунги». Режиссер Фриц Ланг.

Немецкий экспрессионизм

«Голем».
«Кабинет доктора Калигари».
«Безрадостная улица». Режиссер Пабст.
«Человек и ливрея». Режиссер Мурнау.

«Авангард»

«Колесо». Режиссер Абель Ганс.
«Париж уснул». Режиссер Ренэ Клер.

Grossstadtlyrik.

«Симфония большого города». Режиссер Рутман.

Б. СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Старые мастера

«Сорок первый». Режиссер Протазанов.

Послереволюционные мастера

«Комбриг Иванов». Режиссер Разумный.
«Красные дьяволята». Режиссер Перистиани.

Юткевич

«Кружева».
«Златые горы».

Эрмлер

«Встречный» (совместно с Юткевичем).
«Обломок империи».

Роом, А. М.

«Бухта смерти».
«Третья Мещанская».

«ФЕКСЫ» (Козинцев и Трауберг).

«СВД».
«Новый Вавилон».
«Одна».

«Документализм»

«Человек с киноаппаратом». Автор Вертов.
«Весна». Автор Кауфман.

Эсфирь Шуб

«Сегодня».

Кулешов, Л. В.

«Луч смерти».
«По закону».

Пудовкин.

«Мать».
«Конец С.-Петербурга».
«Простой случай».

Довженко А.

«Арсенал».
«Земля».
«Иван».

Эйзенштейн, С. М.

«Стачка».
«Броненосец Потемкин».

Эйзенштейн С. М. и Александров Г. В.

«Октябрь».
«Старое и новое».

Примечания: 1. Приведенная группировка не преследует цели классификации по жанрам, стилям и т. п. Она только отделяет разные творческие школы и направления по их своеобразию.

2. Выбор картин еще обусловливается наличным фондом фильмотеки ГИКа.

◆

Резюмируя охват проходимого по первому курсу, мы видим, что первый курс как бы в «клеточке» охватывает материал того, что в будущем прохождении курсов будет охватываться и рассматриваться уже в принципиальном вскрытии процессов созидания. Материал этот предпосылочно обнимает эти проблемы с возможно большего числа сторон. Сторону личного подготавливания к воспитанию творческого процесса, предпосылки к его характеристике, общий характер его производственного протекания и специфические результаты процесса.

Теория прохождения неразрывна с практикой.

И если в порядке прохождения теории вводится специфическая форма того, что мы назвали «практикумом», то для полного освоения этого раздела с ним нераздельно идет еще и практика вне Института.

После прохождения первого курса студент проходит практику еще не кинематографическую, а также подготовительную к будущему режиссированию.

Студент проходит практику по линии бытового осознавания и политически устремленного охвата окружающей социалистической действительности.

Практика этого курса должна научить его практическому умению видеть, обследовать и разобраться в многообразии той жизни, которую ему, воплощая ее в художественные образы, предстоит пересоздавать и двигать вперед к новым достижениям и победам.

Она же должна натренировать его на уменье практически прилагать методы фак-

тического обследования действительности, которым его должен обучить первый курс.

Студент проходит практику так, чтобы в окружении знакомого и привычного ему суметь политически ориентироваться и охарактеризовать социальную значимость происходящего. Очертить конкретных людей, проводящих конкретное дело, описать осмысленно соответствующие участки социалистического строительства, с которым ему приходится сталкиваться.

Все это закрепляется в форме очеркового обследования, подбора характеристик, фотоматериала, записей, зарисовок и типичных данных. С таким расчетом, чтобы представить это в конкретной социально-осмысленной фактической картине по соответствующему участку нашей социальной действительности, предшествуя и в этом будущей, художественной и образной форме ее показа.

Темой такого обследования могут быть самые разнообразные области того, с чем студент в каникулярное время встретится.

Этот тип практики для первого курса проходится не специально проводимым временем, а на фоне его летнего отпуска, преследуя ту цель, чтобы изложенная работа студентом могла проводиться в условиях максимально близкой и освоенной среды и обстановки.

Выбор темы предоставляется студенту и зависит от специфики той обстановки и условий, в которые он в отпускное время попадает.

Работа многотиражки на крупном предприятии. Колхоз в Хевсуретии. Кампания по реализации займа. МТС. Лагери красноармейских частей. Лесные разработки. Ликвидация прорыва и т. п. бесконечное количество реальных и конкретных фактов и людей, в окружение которых он попадает или, сознательно принимая участие, выступает.

По линии кинематографической это воспитывает то, что мы могли бы назвать кинразведчиком.

Черты и качества такой разведки во всё повышающемся качестве нужны на всех этапах творческого овладения действительностью, как начальная стадия.

По профессиональной же характеристике того, на какого рода деятельность уже производственно пригоден человек, окончивший подобный курс и практику, ему может быть присвоена квалификация законченного квалифицированного технического помрежа.

Сводка изложенной здесь деятельности, объема и специфики знаний может служить некиим профилем этой производственной профессии.

Примечание. Нами взят за принцип метод, по которому окончание каждого курса Института дает законченную производственную подготовленность к определенному разряду производственной деятельности по циклу режиссерских функций: от разведчика (технического помрежа) через помрежа по художественной части (два курса), ассистента (три курса) к сопостановщику и режиссеру (четыре курса и защита дипломного проекта).

Характеристика профиля и объем знаний по последующим этапам будут изложены в последующих номерах «Совкино».

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

Возобновите подписку с 1/VII с. г.

Тираж журнала ОГРАНИЧЕН.

Подписка принимается ПОЧТОЙ.

Э. Арнольди

буржуазное кино сегодня

1

Чем времена трудней, тем лучше должны быть фильмы». С таким лозунгом выступает в своих рекламах крупнейшая американская кинопроизводственная фирма «Метро-Голдвин-Майер». А времена стоят для буржуазного кинематографа необычайно тяжелые: всеобщий кризис все глубже и глубже въедается во все звенья мирового кинематографического хозяйства, обостряя противоречия между отдельными его отраслями, неся разорение и оскудение. Один журнал, подводя итоги истекшего года, скорбно отмечает, что

> «говорить сегодня о лучших временах опасно и во всяком случае несвоевременно».

Даже беглое перелистывание страниц буржуазной кинопрессы ясно показывает печальную картину положения киноиндустрии. Убыток еще недавно процветавшего американского треста «Уорнер, братья» достиг за год 2 700 тысяч долларов. Целый ряд немецких фирм — «Эмелька», «Месстр», «Биограф» и другие — обанкротился, прекратил платежи, выплачивает 30 марок за 100, и это считается еще достижением. Хозяйственные кинообъединения Франции и Германии поднимают перед правительством вопрос об аннулировании долгов, сложении недоимок по налогам. Налоговые поступления непрерывно падают. В Берлине поступления по налогу на развлечения составили в декабре 1932 года 683 тысячи марок против 732 тысячи в ноябре того же года и против 924 тысячи в ноябре 1931 года. Сборы американских кинотеатров составляют 35 проц. сборов прошлого года. «Расцвет» киносезона в Берлине дал уменьшение сборов на 700 тысяч марок за месяц. Объединение берлинских театровладельцев выступило с «открытой демонстрацией крайней нужды». В произнесенных речах выставлялся ряд требований, облегчающих положение кинотеатров, в частности такие, которые наносят ущерб производственным предприятиям: снижение импортного контингента, свободный допуск иностранных фильм в большие театры, усиление импорта и т. д. Между прочим были выступления и против цензуры. Все это объясняется тем, что театры заинтересованы в увеличении количества фильм на рынке, так как это даст возможность чаще менять программу, выбирать картины и тем привлекать посетителей.

Производственные же организации заинтересованы в уменьшении выпуска фильм и в недопуске иностранной продукции.

Мировой киноконцерн «Парамоунт» объединяющий производство фильм, их прокат и владеющий многотысячной театральной сетью, концерн, охватывающий своими филиалами 46 стран во всех частях земного шара и фактически являющийся одним из хозяев международного кинорынка, вследствие миллионных убытков вынужден был прекратить платежи. «Парамоунту» угрожало учреждение над ним принудительной опеки, но ловкие дельцы этой фирмы отказались от убыточного владения театрами и, оставив себе только производство фильм, объявили о закрытии предприятия, а затем открыли его под другим названием.

Владение театрами, еще недавно обеспечивавшее господство на рынке, сейчас оказалось тяжелым грузом, потянувшим на дно банкротства наиболее мощные мировые комбинаты. Руководитель одной крупной американской фирмы («Р. К. О.») заявил в печати:

> «Когда 15 миллионов человек не имеют работы, это значит, что 45 миллионов человек не имеют денег для покупки билета в кинотеатр».

Тресты, не владевшие большой театральной сетью, оказались сейчас в лучшем положении. Капиталистические «законы жизни» не отличаются деликатностью, и в обострении кризиса борьба за передел рынков достигает своих крайностей. Малейшая слабость конкурента используется немедленно более сильными для того, чтобы добить его и поглотить. Упомянутая фирма «Метро-Голдвин-Майер» хватает за горло всех конкурентов, оказавшихся зажатыми кризисом,

и подчиняет их себе, борясь за мировое владычество. «Фокс-фильм корпорейшен» и фирма киноактеров «Юнайтед артистс» падает жертвой этой борьбы вместе с целым рядом других. Соединившись с «нефтяным королем» Рокфеллером, «Метро» ведет наступление по всему фронту, способствуя разорению тех, кто зашатался. И все это сопровождается патетическими декларациями о необходимости «единения перед лицом общих затруднений».

Интересно отметить, что капиталисты, в данном случае кинопроизводственники и прокатчики, признавая кризис как фактор, вызывающий катастрофы в делах, в каждом отдельном случае стремятся найти «виновника» банкротства или ухудшения положения, обвиняя ту или иную фирму или ее руководителей в совершении ошибок, приведших к краху. Усиленно выискивают способы выхода из кризиса административными мерами. Или бросаются выяснять, например, причины падения посещаемости кинотеатров. Прокатчики и театровладельцы неизменно находят эти причины в качестве фильм, неспособных привлечь зрителя. Производственники обвиняют театры и прокат в развращении зрителя частой сменой программы, низкими убыточными ценами (доходящими до 10 пфеннигов за место), демонстрировании двух фильм в один сеанс и т. д. Прокатчики набрасываются на школьные и церковные киносеансы, отбивающие зрителя от коммерческих театров, и под давлением интересов собственного кармана готовы сделаться антиклерикалами.

Разговоры о качестве кинопродукции заслуживают внимания. Они характеризуют хозяйственное положение, а с другой стороны, вскрывают гнилую сущность массовой буржуазной фильмы, которой господствующий класс «обрабатывает» зрителя, морочит ему голову.

Один из руководителей «Метро-Голдвин-Майер» Артур Лойю говорит следующее:

> «Именно сегодня, больше чем когда бы то ни было, мы должны выполнять свои задачи и стремиться к тому, чтобы скорбь мира облегчить двухчасовым пребыванием людей в кинотеатре, погружением в мир грез и иллюзий. И чем художественнее и значительнее кинематографическое произведение, тем вернее выполним мы нашу задачу, а тем самым улучшим свое финансовое положение».

В одной кинематографической газете появилась недавно статья с громкими заголовками и подзаголовками: «Темы 1933 года, а не 1910 нужны нам», «В кризисе для кино не последнюю роль играет сценарный кризис». Начав с известного уже тезиса о том, что в тяжелые времена надо давать самое лучшее, дабы иметь возможность привлечь публику, автор отмечает далее, что вместо этого кинопроизводство стремится действовать старыми сюжетами и методами работы, имевшими успех прежде, но отжившими уже для сегодняшнего дня. Производство цепляется за старье, боясь экспериментировать и искать новое. Закрывают глаза на то, что публика стала другой, проблемы изменились и интересы зрителя уже не те, что были вчера. Кинематограф потерял своего зрителя, не может на него рассчитывать. Присмотритесь к сегодняшней кинопродукции: из десяти выпущенных в прокат восемь трактуют темы, которые 25 лет назад, может быть, кого-нибудь и интересовали. Это комедии брака, древние сюжеты перепутывания действующих лиц, драмы ибсеновской женщины в ухудшенном переиздании. Конец статьи:

> «мы позволяем себе обратить особое внимание на то (приятно ли это или нет), что мы все-таки живем в 1933 году, а не в 1910».

Во всяком случае бесспорным является факт заполнения экранов буржуазного кино невероятной макулатурой и пошлятиной. Остановимся для примера на нескольких образцах подобных фильм.

«Господа от Максима» называется одна из наиболее выразительных в этом плане кинопостановок. В ней рассказывается о помещике, совершающем очередную поездку в город для того, чтобы «встряхнуться». Начинаются кутежи. Приятель помещика, его собутыльник, боится, что тот отобъет у него содержанку-танцовщицу. Он усиленно сводит помещика с одной дамой. Тут разыгрывается «захватывающий» инцидент: в отеле, где остановился помещик, внезапно гаснет свет. В темноте, по ошибке, в его номер попадает незнакомка, и они проводят в темноте «незабываемые минуты». Приятель строит на этом хитроумную комбинацию, уверяя, что незнакомка и есть та дама, с которой он сводит помещика. Тот поверил, но потом выясняется обман. Все заканчивается общим скандалом, в котором

приятель помещика тщетно старается уладить взаимоотношения действующих лиц.

В одной из рецензий на эту фильму говорится, что времена, показываемые в картине, давным-давно прошли для всех, но не для кино, попрежнему вдохновляющемуся допотопными оперетками. По фильме можно думать, что в действительности процветает просперити, что шампанское повсюду льется рекой, а основным продуктом питания является фазан.

К подобным же «шедеврам» относится бесчисленное количество фильм вроде «Мадам теряет свое платье», «Мадам не желает детей», «Свадебное путешествие втроем», «Я днем — ты ночью», «Светлокудрая Венера», «Ни одного дня без тебя», «Город вверх дном» (кстати сказать, сделанный... по Гоголю), «Такую девчонку не забывают», «Царский вальс», «Тысячу за одну ночь» и прочие тому подобные. Они не слишком разнообразны, хотя обычно и отличаются запутанным построением фабулы и всякими кви-про-кво, дожившими еще со времени итальянской комедии.

Действующие лица перепутываются, одного принимают за другого, один является в четырех лицах, шофера принимают за барона и т. д.

Все эти фильмы бесконечно далеки от действительности, события в них происходят словно «вне времени и пространства», в каких-то идиллических условиях беззаботного существования. Но такова установка производственника — увести зрителя в «мир грез и иллюзий», как выразился м-р Лойю. Отвлечь от действительности — таковы их социальные задачи, и по мере сил они осуществляются буржуазным кинопроизводством, забивая голову зрителя идиотской чепухой, обращаясь к сексуальности, стремясь отвлечь его внимание от классовых социальных конфликтов, происходящих вокруг.

Таков основной характер средней «массовой» буржуазной кинопродукции. Она мало видоизменяется, сохраняя уже на протяжении многих лет свою раболепную преданность господствующему классу. Но есть небольшое количество фильм, заслуживающих специального внимания. К краткому ознакомлению с ними мы сейчас перейдем.

2

Всем хорошо известна судьба шведского спичечного короля Ивара Крейгера, доведенного кризисом до самоубийства. История его весьма интересна и характерна. Илья Эренбург собирался писать очень хорошо задуманный сценарий об Иваре Крейгере. Один советский кинорежиссер также собирается использовать этот сюжет для своей постановки. Американская фирма «Уорнер, братья» без особых размышлений, в два счета состряпала фильму под названием «Спичечный король», накрутив такого, что разразился скандал, что называется, в «мировом масштабе».

Содержание фильмы сводится к следующему. Крейгер, подлинность которого прикрыта вымышленной фамилией Кролль, начинает свою американскую карьеру на спортивном поле в Чикаго в качестве чуть ли не метельщика. Благодаря мошенничеству он раздобывает две сотни долларов и с ними возвращается в Швецию, изображая американского богача. Он спасает от банкротства маленькую спичечную фабрику своего дяди и с помощью блефа и необеспеченных кредитов разворачивает грандиозное дутое дело. Здание его благополучия, построенное на спичках, растет, новый этаж возводится для того, чтобы скрыть шаткость предыдущего. Неожиданно все рушится, когда выясняется, что герой спекулировал в Нью-Йорке фальшивыми итальянскими бумагами для покрытия стомиллионного займа. Эти бумаги ему достались ценой убийства. Он стреляется накануне собрания акционеров. Чтоб подчеркнуть отсутствие установки на документальность, Кролль, стреляясь, одновременно выбрасывается из окна.

Поистине замечательно. Во-первых, никакого кризиса нет. Чего ради лишний раз напоминать зрителю о тяжелых временах? Во-вторых, все сведено к авантюрно-уголовным приключениям с кражами, мошенничествами, убийствами. А самое главное — торжествует мещанская мораль, порок наказан. Вот, говорит фильма, был делец, пробивший себе путь нечестными средствами. А за это, как известно из американских фильм, злодей расплачивается разорением и жизнью в придачу. От божьей справедливости никто не спрячется.

Но это еще не все. В фильме, как во всяком «порядочном» произведении американского киноискусства, имеется любовная интрига. И здесь начинается самое скандальное в этой скандальной фильме. Артистка Лили Дамита, играющая главную женскую роль изображает пользующуюся, ог-

ромной известностью киноартистку Грету Гарбо. Ясно, что это вызвало сенсацию и скандал, чего только и желала фирма, изготовившая фильму.

3

Другой образец отклика на «современную тематику» — немецкая фильма «Мораль и любовь». В ней рассказывается о морально психологическом конфликте в буржуазной семье. Муж — инженер, крупный специалист, уже год без работы. Он еще живет в роскошной квартире, из которой уже многое исчезло, но не сегодня-завтра перед ним станет вопрос о крове для жены и сына, о хлебе насущном. А выхода нет никакого. Жена в последнюю минуту удерживает инженера от самоубийства. Она собирается ехать к дяде и просить у него помощи. Но денег на дорогу нет и достать их ей не удается. Она попадает в сети великосветской сводницы, содержащей фешенебельный дом свиданий. Это не публичный дом, в который капиталистическая система бросает женщину. Это шикарные меблированные комнаты, которые снимают мужчины, располагающие большими деньгами и малым временем. Хозяйка выполняет их поручения по доставке «честных» женщин из всех слоев буржуазии, ищущих веселой, беззаботной жизни или просто источников для покрытия расходов на туалеты и предметы роскоши. Подобная «организация» — заурядное явление в жизни большого капиталистического города. Вот в такой «дом» попадает жена к заинтересовавшемуся ею главному директору крупного учреждения. Она продает себя, чтобы спасти мужа и ребенка. Но ее жертва оказывается напрасной: по возвращении из мнимой поездки к дяде она узнает, что мужу, наконец, удалось получить работу. В дальнейшем быстро становится известным, что она никуда не ездила, а была с посторонним мужчиной в меблированном доме. Муж разводится с ней, и суд присуждает ему ребенка. Жена на грани безумия, и во время последнего объяснения она стреляет в мужа и тяжело ранит его. Однако суд оправдывает ее, вынося знаменательный приговор: «виновна не обвиняемая, виновно время».

В этой фильме наглядно показывается, как рушатся моральные устои современной буржуазной семьи. Приговор суда ясно говорит, что сегодня не приходится считаться даже с основами моральных законов. И тем самым выносится оправдание поступку жены: нет ничего дурного в том, что жена продает себя, — такие уже времена. Вместе с тем фильма разворачивает картину распада, разложения, царящего в современном буржуазном быте, показывает как заурядное явление, проституцию в буржуазной семье. Любопытно, что сводница — русская эмигрантка, что стало уже каноничным в западном кино.

В рецензиях сообщается, что фильма производит сильное впечатление и «никто из зрителей не может остаться равнодушным». Невольно возникает вопрос, как развернулась бы фильма, если бы муж не получил работу, что кстати больше соответствует действительному положению вещей? Тогда конфликт заострился бы еще более и для разрешения его художнику пришлось бы высказать такие горькие истины, с которыми вряд ли согласились бы идеологи возвращения «просперити» Впрочем даже буржуазные рецензенты отмечают, что в фильме есть недоговоренность и что поставленная серьезная социальная проблема разрешения не получает.

«Мораль и любовь» принадлежит к исключениям, к тем «двум из десяти», которые решаются затронуть, хотя бы и не глубоко, больные вопросы современности.

Существует, правда, еще одна разновидность фильм, построенных на современности. Такова, например, фильма «Томас Бата» чешского производства с подзаголовком «Песня о человеке и машине». Бата — недавно умерший чехословацкий крупный промышленник. Фильма рисует его жизнь и выявляет значение его деятельности для страны. Буржуазия хочет, чтобы знали ее «героев». Смысл фильмы — в популяризации вождей капитализма. Само собой разумеется, что фашистская подоплека фильмы вряд ли может вызвать сомнения.

4

Есть и еще один «документ» современности — американская фильма «Гранд-отель» с участием знаменитой Греты Гарбо. Этот документ характерен настроениями общей для буржуазных стран психической депрессии и безнадежности. Вот его содержание.

Ключом бьет суетливая жизнь огромного «Гранд-отеля». Люди — временные гости — приводят в непрерывное движение вращающиеся двери подъезда. После показа шумного оживления большой гостиницы филь-

ма останавливается на главных персонажах. В одном из верхних этажей живет доктор. Его ничто не связывает с людьми и с жизнью. Последствия ранения во время войны обратили его в физического и психического инвалида. Безучастно наблюдает он за жизнью в отеле, жизнью, в которой для него нет ничего интересного. Другой постоялец — бухгалтер. Он неизлечимо болен и дни его сочтены. Но эти последние дни он хочет провести так, как никогда не мог: независимо, не урезывая себя во всем, никому не подчиненный. Он доживает свою жизнь в роскошном отеле среди элегантной публики, в атмосфере богатства и безделия. Здесь же оказывается главный директор крупной фирмы, у которого бухгалтер служил. Здесь они встречаются как равные, и эта независимость от недавнего шефа доставляет бухгалтеру моральное удовлетворение. Но у директора слишком много забот для того, чтобы интересоваться своими прежними подчиненными.

В отеле живет балерина Грузинская — усталый и опустошенный человек. Она еще знаменита, но не знает — надолго ли. Ее время прошло. Она не в состоянии выступать перед сегодняшней холодной и равнодушной публикой. Она не едет на вечер, на котором обещала танцовать. Ей хочется спокойствия и одиночества. Но неожиданно она обнаруживает, что она не одна у себя в номере. За занавеской балконной двери оказывается человек. Это барон, тоже живущий в отеле. Но никто не подозревает, что у барона две жизни: показная — беззаботного богача и оборотная — заурядного вора. Бывший офицер, он потерял все возможности безбедного существования и, неспособный ни к какому труду, добывает нужные ему средства грабежом. Сегодня он собирался похитить знаменитые жемчуга Грузинской, подаренные ей когда-то русским великим князем. Внезапное возвращение балерины отрезает ему все пути. Чтоб спастись, он с неожиданной вдохновенностью признается Грузинской в любви, объясняя свое присутствие в ее комнате страстным желанием «дышать ее воздухом». И тут происходит нечто совершенно непредвиденное: Грузинская поддается его горячим речам, верит их искренности, и все существо ее внезапно заполняется новым импульсом к жизни. Еще более странное происходит с мнимым бароном. В объятиях этой нежной и красивой женщины, он вдруг почувствовал, что судьба сберегла для него, никогда не верившего в любовь, самое большое переживание в жизни. Ему даже кажется дикой мысль о том, что он мог итти сюда ради кражи жемчуга. Для них открывается новая жизнь, полная любви, радости и счастья. Завтра она уезжает в Европу и он приедет следом за ней. Но у «барона» все-таки нет денег, а сейчас они ему нужны более, чем когда-либо. Он отправляется в номер к директору, пребывающему в данную минуту в соседней комнате, в объятиях своей стенографистки, и принимается за очистку его карманов. Директор услышал шорохи за стеной, накрывает вора на месте преступления и убивает его. На шум прибегает бухгалтер. Директор умоляет его помочь спастись, ибо обнаружение убийства неизбежно повлечет за собой арест его как убийцы. Доказать, что «барон», всем хорошо известный в отеле, — вор, обчищавший карманы, не так просто. Между тем утром он должен ехать в Европу на конференцию, которая решит его судьбу. Отсутствие на ней приведет его к разорению. Бухгалтер испытывает сладострастное ощущение власти над человеком, который им помыкал. Он недолго колеблется, прежде чем ощутить полное удовлетворение, и предает директора полиции.

На следующий день бухгалтер уезжает в увеселительную поездку со стенографисткой, любовницей его шефа. Грузинская уезжает в Европу, не узнав о ночном происшествии в отеле. Она счастлива и будет с нетерпением ожидать своего возлюбленного. Доктор продолжает равнодушно наблюдать за всем происходящим в отеле, где ключом бьет суетливая жизнь.

В этой фильме нет ни одного живого человека. Все персонажи — люди опустошенные, не имеющие в жизни интересов, живущие автоматически, бессмысленно. Они психически мертвы. Один только директор ведет активную борьбу за свое место в жизни, звериную борьбу бирж и банков. Он падает жертвой мелкого, мстительного самолюбия и тщеславия бухгалтера, стоящего одной ногой в могиле. Грузинская возвращается к жизни для того, чтобы пережить жесточайший удар разрушенных надежд и иллюзий. «Барон» находит себе достойный конец от руки разъяренного собственника, на карман которого он покусился. В целом — это мир живых мертвецов, мир господствующего класса капиталистического Запада. Глубоким пессимизмом и безысходностью веет с экрана на зрителя. Забыт

классический американский «хэпп энд», обязательным поцелуем подводивший благополучный конец под все треволнения и приключения героев. Этот документ создан руками буржуазных художников, отнюдь не стремившихся разоблачить гниль и безвыходность капиталистического строя. Наоборот, основные персонажи фильмы даны с большим сочувствием, художественной теплотой. Автор страдает за своих героев и, показывая их зрителю, аппелирует к состраданию, человеческому пониманию. Здесь нет критики, а есть жалоба, жалоба на жизнь, опустошающую людей и играющую ими, как пешками.

Интересно отметить своеобразный фатализм, проявляющийся в фильме. Он, конечно, очень характерен для буржуазного художника периода загнивания класса. Судьба людей обращается в какой-то фатум, ведущий к разочарованию, к гибели. Фильма безучастно наблюдает за кипением человеческого муравейника (или человеческим зоосадом, как выразился один немецкий рецензент). С роковой неизбежностью все идет к трагической развязке, переплетаются людские пути, ведя к неумолимому концу.

Персонажи фильмы представляют собой модернизированный вариант классических «лишних людей». «Гранд-отель» — выразительный документ эпохи, по всей вероятности, более выразительный, чем предполагали его авторы.

5

Буржуазному художнику хочется уйти из гнетущей атмосферы и безысходности сегодняшнего дня. Многие режиссеры обращают свои взоры к «доброму старому времени», ко вчерашнему дню и создают многочисленных «Господ от Максима», другие погружаются в запутанные дебри детективных сюжетов, возрождая Рокамболей, Фантомасов и им подобных. Третьи ищут успокоения в экзотике беззаботного райского житья и отсутствия социальных проблем. Буржуазия уверяет, что в ее тропических колониях туземцы живут, как в эдеме, не зная, что такое классовая борьба. И к этим «эдемам» стремятся за идиллическим отдохновением художники. По западному кино, главным образом по американскому, прошла целая волна экзотических и аналогичных им доисторических фильм. Тарзаны и другие герои биологического прошлого человека, туземцы тропических стран, пребывающие в своем культурном развитии на уровне каменного века, пасынки капитализма, шествуют по экранам всего мира.

Талантливый американский режиссер Кинг Видор, прославившийся семь лет назад фильмой на материале империалистической войны «Большой парад», выступил с экзотическим сюжетом — фильмой «Райская птичка». Но глаз одаренного буржуазного художника увидел мимолетность райского блаженства на заброшенных островах Океании, он нарисовал довольно мрачную картину об этом «эдеме» с трагическим исходом.

Группа веселящихся богатых американцев катается по океану на комфортабельной яхте. Они попадают на заброшенный экзотический островок. Молодой герой, один из участников поездки, влюбляется в дочь вождя, Луану. Но она «табу», к ней никто не смеет прикасаться, кроме нареченного ей жениха. Герой нарушает «табу», похищает девушку и проводит с ней недели блаженства на соседнем необитаемом островке. Однако преступное нарушение «табу» не может остаться безнаказанным. Пеле, бог вулкана, требует жертвы: начинается бурное извержение священной огнедышащей горы. Луана знает: если она не принесет себя в жертву богу, погибнет ее белый возлюбленный. И она сама добровольно поднимается на вулкан и бросается в одну из огненных трещин кратера. Герой с разбитым сердцем возвращается домой.

Отдельные буржуазные художники уходят в мир мистики и ужасов, а иные — в религию. Не останавливаясь детально на подобных работах, укажем на последнюю фильму известного американского режиссера Сесиля де Милль «Сим победиши» из времен Нерона и христианского мученичества. Содержание фильмы представляет минимальный интерес, поставлена она в пышных и роскошных декорациях и является типичным театральным спектаклем на экране.

Конечно, этими тенденциями «ухода» не ограничивается религиозная пропаганда в буржуазном кино. Фильмы, не имеющие ничего общего с мистикой и религиозными устремлениями, внедряют «божественное провидение» и прочие «всеблагости» в массы.

6

Талантливый венгерский кинорежиссер Пауль Фэджос, работавший несколько лет в Америке, где он поставил ряд чрезвычайно

интересных, сделанных с блестящим мастерством фильм, вернулся в Венгрию. В текущем сезоне появилась его новая работа — «Мария», прошедшая по всем экранам с огромным успехом, сопровождаемая восторгами прессы.

Содержание фильмы весьма своеобразно, необычно и даже кажется странным. Но в его необычности и странности заключено много художественной смелости и тонкой, хотя и добродушной насмешки.

Мария — венгерка, простая батрачка. И судьба ее проста и заурядна. Молодой, богатый шалопай соблазняет ее. Мария забеременела, и хозяева прогнали ее. Все от нее отворачиваются, соблазнитель ее не признает. Бесприютно бродит она по деревням и, наконец, попадает в Будапешт, где ей удается устроиться служанкой в публичный дом. Проститутки трогательно берут на себя заботы о родившейся у нее дочери. Но она покидает гостеприимный публичный дом и идет обратно к себе на родину. Она прячется от каждого взора, стыдясь своего несчастья. По дороге она заходит в церковь, и в молитве на нее нисходит уверенность, что она не сделала ничего дурного. Гордо подняв голову, входит она в свое родное село. Но действительность ее обманывает: власти отбирают у нее ребенка, все смотрят на нее, как на опозоренную. Снова отправляется она, подавленная горем, в бесцельные скитания. Близкая к помешательству Мария снова попадает в ту же церковь у своего селения. У иконы богоматери, которой она хочет жаловаться, она умирает. Мария попадает на небо — и что же? Здесь на нее возлагают ту же работу, которую она делала на земле: она убирает грязь, выносит помои, помогает на «небесной кухне», выполняя черную работу. Проходит шестнадцать лет. Однажды с неба Мария видит на земле свою дочь. Ту ожидает судьба матери. На том же месте такой же богатый шалопай хочет ее соблазнить. В страхе за своего ребенка Мария опрокидывает небесное ведро. И на земле идет дождь. Так помешала Мария дочери пережить вторично свою судьбу.

Фильма представляет собой совершенно поразительное сочетание сказочности и яркого реализма. Заключительный сон Марии в церкви показан через вскрытие психики детски-неразвитого, наивного человека, вместе с тем отягченного грубым жизненным опытом. Действие разворачивается на фоне роскошной природы и быта. По художественным приемам это фильма высокой технической культуры, сочетающей приемы немой кинематографии с достижениями звукового кино. В фильме почти нет разговоров. Звуки даются для создания атмосферы знойного деревенского утра, просторов полей и т. д. Изумительные натюрморты овощей, фруктов служат фоном, в который входит и воркование голубей, и мурлыкание песенки, и отдаленный колокольный звон.

Интересен образ Марии, созданный артисткой Аннабеллой. Мария — едва созревшая девушка, в которой еще осталось много детского, усугубляемого ее неразвитостью, наивностью. В ней много примитивно-физиологического, что подчеркивает ее связь с окружающей природой. Она настоящее «дитя природы». И отсюда резкие переходы в разные планы: то это настоящий ребенок, то женщина, охваченная звериной страстью, разбуженная самка; то — задорный мальчишка в сочетании с оскорбленной женщиной, швыряющей камень вслед уезжающему любознику. Замечательная сцена, когда Мария, сама еще ребенок, с детски-наивным лицом, подвергается оскорблениям преследующих ее деревенских детей.

Очень сложен внутренний смысл фильмы, ее идейная основа. Если отбросить всю религиозную шелуху, здесь можно прощупать корни глубокого пессимизма, особенно ярко сказавшегося в повторяемости и обреченности человеческой судьбы. Величайшая точность повторения одного и того же события два раза — сцена соблазнения сперва самой Марии, потом ее дочери — как бы говорит о каком-то заколдованном круге жизни: так было, так будет. Художник говорит своей героине, во сне переживающей свою смерть: твоя судьба предопределена, ты не первая и не последняя. Власть, административный закон, незаконнорожденный ребенок, проституция, дом терпимости — вот что противостоит естественным законам природы.

Последняя часть фильмы переключается в тонкий гротеск, в эксцентричном плане продолжающем те же мысли. Судьбы всех Марий предначертаны. И в раю, на небесах, она не может ожидать ничего иного: те же помои, грязь, та же черная работа. Нужно сказать, что фильма сделана безупречно с точки зрения буржуазной цензуры. Несмотря на необычайную трактовку «царствия небесного», ничего задевающе-

го религию, в фильме нет. Она допущена даже к демонстрированию в «страстную пятницу»!

7

Наиболее крупным событием текущего киносезона на Западе явилась «Мария» — венгерского производства, «Гранд-отель» — американского и «14 июля» — французского.

Фильма «14 июля» поставлена известным кинорежиссером Ренэ Клэр. Творческий путь этого художника полон колебаний и шатаний. Прямую связь между его предыдущим и последующим произведением установить не так просто. В прошлом году Ренэ Клэр сделал фильму «Да здравствует свобода», выражавшую отрицательное отношение к капиталистической действительности. Теперь, в фильме «14 июля» Ренэ Клэр выступает с воспеванием Парижа, с гимном радости, оптимизму, любви. Воспевается, правда, не сегодняшний капиталистический Париж, а Париж в о о б щ е. Не конкретная действительность — жизнь в о о б щ е. Само содержание фильмы очень просто. 14 июля — день празднования взятия Бастилии. Ренэ Клэр ведет зрителя по праздничным парижским улицам, выхватывая и выделяя отдельные лица, фигуры, типы, по широким авеню, по узким уличкам старого Парижа, по кабачкам, балаганам, роскошным отелям, маленьким парикмахерским, мансардам, гаражам, через толпы людей, от смеющейся танцующей пары к плачущему ребенку. Это Париж. Это «вечный город». Здесь переплетается дух XVIII века с сегодняшним днем, слагаясь в «душу» города. Через этот город проходят в день 14 июля немногие сквозные персонажи фильмы. Шофер таксомотора знакомится с хорошенькой цветочницей. Он катает ее на своей машине, они проводят «восхитительный денек» в праздично-роскошном Париже. Их шутливый флирт быстро переходит в большое и сильное чувство. Но затем они теряют друг друга в праздничной сутолоке. Появляется нарядная дама, с которой у шофера завязывается быстрый и бурный роман. Наконец, эпилог. Проходит год. И шофер неожиданно снова встречает свою прошлогоднюю цветочницу. Они не забыли друг друга. И теперь они больше не расстанутся.

Ренэ Клэр задумал свою фильму как специфически французскую, мало того — специфически парижскую. В печати он заявил, что фильма, сделанная, например, в Берлине, должна быть берлинской и никакой иной. Поэтому он отвергает какие бы то ни было версии на других языках, синхронизации, впечатывание разъяснительных надписей Но при всем этом фильма Ренэ Клэра построена на общечелозеческих мотивах. Показанные в ней парижане оказались понятными без всяких переводов и переделок во французском подлиннике. Эта работа Ренэ Клэра ближе всего соприкасается с его фильмой «Под крышами Парижа», появившейся в 1930 году. Любование Парижем, интерес к низшим социальным кругам, к мелким служащим, люмпенам, деклассированным элементам и при всем том жизнерадостность — все это связывает указанные два произведения и характеризует в некоторой степени творческое лицо постановщика. Своеобразная биологическая жизнерадостность, свойственная Ренэ Клэру, дает возможность сделать некоторые выводы о его позициях, определяющихся в общих чертах отходом от социальной действительности, оптимистическим приятием биологической жизни человека со всеми ее надстройками психологического и бытового порядка

8

В заключение остановимся на военной и патриотической фильме западного кино. Ее расцвет продолжается, причем впереди всех в этом отношении идет Германия.

Наиболее примечательно и многозначительно то обстоятельство, что сейчас вновь ставятся все те фильмы, которые впервые были выпущены перед империалистической войной в 1913—1914 годах. На германских экранах один за другим появляются «повторные издания, исправленные и дополненные» таких фильм. Их материалом являются прежде всего национальные наполеоновские войны, франко-прусская война, борьба Тироля с французами за независимость и, наконец, империалистическая война 1914—1918 годов. Кроме того имеется большое количество фильм о шпионаже и фильм, посвященных вопросам героизма, доблести, патриотизма и т. п.

Из немецких фильм отметим здесь эффектную постановку «Мятежника», действие которой происходит в Тироле в 1809 году, ярко шовинистическую «Утреннюю зарю», рисующую эпизод борьбы подводных лодок с англичанами, «Лейтенский хорал» — о франко-прусской войне, национал социа-

листические постановки «Кровоточащая Германия», «Маршал, вперед», «Танненберг», «Черный гусар», «Теодор Кернер» и другие.

Перечислять и характеризовать здесь эти фильмы было бы излишним. Необходимо только подчеркнуть, что военная пропаганда в кинематографии Запада из года в год все более и более активизируется в соответствии с дальнейшим обострением капиталистических противоречий, выход из которых возможен для буржуазии лишь в новых войнах за переделы мира.

Беглого обзора новейшей западной кинопродукции достаточно для общего выяснения положения на этом участке буржуазного идеологического фронта. Хозяйственная база подвергается жесточайшему зажиму в тисках кризиса, резкое падение материального благосостояния зрительской массы обостряет противоречие между производственными предприятиями и прокатом. Развивается борьба за захват рынков, в которой схватываются мощные мировые тресты. Художественные кадры в основном стремятся уйти от действительности, все глубже проникаются пессимистическими умонастроениями, бродят в тупиках, проявляя неспособность искать и находить выходы из того критического состояния, в котором пребывает весь капиталистический мир.

„Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов. (К статье на стр. 19.)

работа кинорежиссера[1]

список сокращенных обозначений названий журналов

АРК — Киножурнал АРК. Орган Ассоциации революционной кинематографии. — М., Киноиздательство РСФСР. 1925—1926.

КиЖ — Кино и жизнь.— М., Теакинопечать. 1929—1930.

КиК — Кино и культура. Общественно-политический, научный и производственно-технический журнал — М., Теакинопечать. 1929.

КрК — Красноармейское кино. Ежемесячный журнал. Орган ПУРа и Военной секции ОДСК.— М., ПУР и Военная секция ЦС ОДСК. 1930—1931.

КФ — Кинофронт. Орган Ассоциации революционной кинематографии. — М. Киноиздательство РСФСР. Кинопечать. 1926—1928.

П — Пролеткино. Журнал, посвященный использованию кино в интересах классовой борьбы и строительства коммунизма. — М. Акц. о-во „Пролетарское кино", 1924.

ПК — Пролетарское кино. Ежемесячный журнал под редакцией В. Пудовкина, В. Сутырина, Ф. Эрмлера и К. Юкова. Орган Ассоциации работников революционной кинематографии.— М., ГИХЛ. 1931—1932.

СК — Советское кино. Орган Художественного совета по делам кино при ГПП. — М., Кинопечать. 1925—1928.

СЭ — Советский экран. — М., Теакинопечать.

Примечание. В описании журнальных статей название периодического издания, номер его и другие данные помещаются после знака * и располагаются в следующем порядке: начальные буквы названия журнала; номер журнала; указание страниц, на которых напечатана статья; месяц; год издания (календарный). Месяц обозначается первой буквой его названия кроме марта — Мр, апреля — Ап и июля — Ил.

■

Анощенко — Анод А.
О наплывах. АРК 1 : 20, Я'25.

Анощенко, Н. Д.
Режиссерская разработка сценария и подготовка его к съемке [С илл.]. (В его: Общий курс кинематографии, т. III (М.), Теакинопечать. 1930. Стр. 189—232).

Атташева, П.
Съемка под музыку. [С илл.]. СЭ. 16 : 4, Ап'26.

Бродянский, Бор.
Сценарист и режиссер. КиК 7/8 : 17—21'29.

Мур, Лео.
Методы работы американских кинорежиссеров. АРК 3 : 5—6, Мр'25.
По книге П. Мильм „Кинорежиссура".

Неверов, А.
Беседа с Фрицем Лангом (От нашего корреспондента). АРК 10 : 32, 0'25.
О работе над фильмой „Метрополис" и советских картинах.

Петров Бытов, П.
Режиссер и мировоззрение. ПК 2 : 29—34'32.

Перцов, В.
Первая картина. СЭ 44 : 6, 0'28.

Пудовкин, В.
Время крупным планом. ПК 1 : 30—32'32.

Пудовкнн, В.
Кинорежиссер и киноматериал М.—Л., Киноиздательство РСФСР. Кинопечать. 1926
92 стр., [4] стр. объявл. (17 × 13). 7 000 экз. 50 коп.

Пудовкин, В.
Режиссер. СК 8/9 : 14—15'27.
Содержание: Режиссер и сценарий. Монтажная фраза. Режиссер и актер. Режиссер и оператор.

Пудовкин, В.
Творчество кинорежиссера. КиК 7/8 : 10—16'29.

Роси, А.
Мои киноубеждения [С илл.]. СЭ 8 : 5, Ф'26.

Солев, Вл.
Как зарождается постановка. * СК 3 : 28'27.
О подборе литературного материала и работе „исследовательских отделов" американских кинофирм.

Тимошенко, С. А.
Что должен знать кинорежиссер — инженер фильмы. М.—Л., Теакинопечать. 1929.
85 стр., с илл., черт., график. и схем., [2] стр. объявл. (19 × 14). 5 000 экз. 75 коп.

Туркин, Валентин.
О кинорежиссуре. * АРК 1 : 5—7, Я'25.

Успенский, В.
Запрос режиссерам. [Передовая]. *СЭ 35 : 3, А'28.

Чаплин, Чарли.
О моей работе. [С илл.]. * СЭ 33 : 13, А'26.

Черкасов А.
Режиссер кино должен быть инженером. *АРК 1 : 6—7, Я'26.

Приложение

практика работы советских режиссеров

Бек-Назаров, Амо.
„Натэлла". [С илл.]. * СЭ 12 : 5, Мр'26.

Вейнштоk, Влад.
Постановка фильмы „Слава мира". * ПК 17/18 : 30—31'32.

Генеральная линия. (Беседа с С. М. Эйзенштейном). Подпись: В. Ф. * КФ 4 : 29—30, Мр'27.

Козинцев, Г. и **Трауберг, Л.**
„Новый Вавилон". [С илл.]. * СЭ 43 : 8—9, 0'28.

Кулешов, Л. В.
„Ваша знакомая (Журналистка)" Беседа с Л. В. Кулешовым. [С илл.]. * СЭ 2 : 6—7, Я'27.

[1] Продолжение. См. „Пролетарское кино" № 1—2.

Кулешов, Л. В.
Мои первые картины. Страничка воспоминаний. [С илл.]. * СЭ 46 : 8—9, Н'28.

Кулешов, Л. В.
От „Веста" до „Канарейки". [С илл.] * * СЭ 11 : 6—7, Мр'29.

Кулешов, Л. В.
Наша история. (Страничка воспоминаний). [С илл.]. * СЭ 47 : 6—7, Н'28.

Кулешов, Л. В.
От экспериментально-учебной работы к „Лучу смерти". * АРК 1 : 24, Я'25.

Кулешов, Л. В.
Что такое „По закону" [С илл.]. * СЭ 38 : 13, С'26.

Мачерет, А.
„Дела и люди". Вместо предисловия к фильме. [С илл.]. * ПК 13/14 : 11—13'32.

„Механика головного мозга". (Беседа с режиссером В. Пудовкиным). [С илл.]. * СЭ 31 : 6—7, А'26.

Перестиани, И.
„Отец и сын". * КрК 4 : 5—6, Я'31.
О работе над фильмой „Отец и сын", снятой в 1919 г.

Перестиани, И.
„Съемка в горах". Заметки из дневника. [С илл.]. * АРК 6/7 : 26—27, И—Ил'25.

Протазанов, Я. А.
О „Белом орле" [С илл.]. * СЭ 39 : 8—9, С'28.

Пудовкин, В. и **Головня, А.**
„Конец Санкт-Петербурга". Беседа с режиссером В. Пудовкиным и оператором Головня. [С илл.]. * СК 7 : 18—19'27.

Пудовкин, В. И.
„Мать". Беседа с режиссером В. Пудовкиным. [С илл.]. СЭ 35 : 6, А'26.

Пудовкин, В. И.
„Механика головного мозга". Беседа с режиссером В. Пудовкиным. [С илл.]. * СК 1 : 5'27.

Пудовкин, В. И.
Петербург, Петроград, Ленинград. Беседа с В. М. [?] Пудовкиным. * СК 2 : 6'27.

Роом, А. М.
Режиссер А. Роом о своей картине „Привидение, которое не возвращается". [С илл.]. * КрК 1 : 12, И'30.

Роом, А. М.
„3-я Мещанская (Любовь втроем)". Беседа с А. М. Роомом. * СК 2 : 8—9'27.

Рошаль, Г.
Во время съемки [картины „Саламандра"]. [С илл.]. * СЭ 28 : 8—9, Ил'28.

Рошаль, Г.
„Господа Скотинины" * АФ 2/3 (5/6) : 38'26.

Рошаль, Г.
„Саламандра". Из беседы с реж. Г. Рошалем. Фотографии М. Магидсон. [С илл.]. * СЭ 49 : 12—13, Д'28.

Тарич, Ю.
Капитанская дочка без анекдота. Режиссер Ю. Тарич о своей работе по сценарию В. Шкловского. * СЭ 30 : 9, Ил'28.

Тарич, Ю.
„Крылья холопа". * КФ 2/3 (5/6) : 38'26.

Тарич, Ю.
„Крылья холопа". [С илл.]. * СЭ 14 : 7, Ап'26.

Тарич. Ю.
На съемке деревенской фильмы. (Киноэкспозиция в подмосковную деревню). [С илл.]. * АРК 8 : 30, А'25.

О съемке фильмы „Первые огни".

Тиссе, Эдуард.
На съемках „Генеральной"]С илл.]. * СЭ 5 : 13, Я'29.

Трауберг, И.
Буйной дорогой. [С илл.]. * СЭ 49 : 9, Д'28.

Юткевич, С.
Вступительное слово к дискуссии. [С илл.]. * ПК 1 : 5—9'32.

О картине „Златые горы".

Шнейдеров, В. А.
В горной пустыне. Памир. [С илл.] * СЭ 35 : 6, А'28.

Шнейдеров, В. А.
Исследование Памира. [С илл.]. * СЭ 48 : 8—9. Н'28.

Шнейдеров, В. А.
Как снимался „Великий перелет". Заметки руководителя съемки. [С илл.]. * АРК 1 : 28, Я'26.

Шнейдеров, В. А.
На высотах мира. Дневник киноэкспедиции [на Памир в 1928 г.]. [М.], Теакинопечать. 1929. 120 стр., с илл. (18 × 13). 30.0 экз. 1 руб.

Шнейдеров, В. А.
От высокогорной Памирской экспедиции Академии наук. [С илл.]. * СЭ 30 : 4, Ил'28.

Шнейдеров, В. А.
Уроки Памирской экспедиции. * КиК 2 : 51—54'29.

Шнейдеров, В. А.
Экспедиция в Иемен. * КиЖ 10 : 14—15, Ап'30; 11 : 18—19, Ап'30; 13 : 16—17, М'30.

Штраух, М.
В поисках актеров „Генеральной". (Из записок ассистента) [С илл.]. *СЭ 7 : 4—5, Ф'29.

Шуб, Э. И.
„Великий путь (10 лет)". Беседа с автором-монтажером Э. И. Шуб. [С илл.]. * СА 7 : 20'27.

Шуб, Э. И.
Как я работала над картиной „Россия Николая II и Толстой". [С илл.]. *СЭ 40 : 8—9, 0'28.

Шуб, Э. И.
Первая работа. [С илл.]. * СЭ 51 : 6, Д'28.

О картине „Падение династии Романовых".

Шуб, Э. И.
„Россия Николая II и Лев Толстой". [С илл.]. * СЭ 37 : 8—9, С'28.

Шуб, Э. И.
1917. Беседа с автором и монтажером фильмы Э. И. Шуб. [С илл.]. — Подпись: С. * СК 2 : 16—17'27.

Эйзенштейн, С. М.
„Генеральная линия". Беседа с С. М. Эйзенштейном. [С илл.]. * СК 2 : 7—8'27.

Эйзенштейн, С. М.
Моя первая фильма. [С илл.]. * СЭ 50 : 10, Д'28.

Эйзенштейн, С. и Александров, Г.
Эксперимент, понятный миллионам. Фотографии из „Генеральной линии" Пуллина. [С илл.]. * СЭ 6 : 7, Ф'29.

работа киноактера

Актеры в кино. [Передовая]. С илл.]. * СЭ 23 : 3, И'28.

Аравский, А. А.
Китон как принцип. (Еще о Китоне) Подпись: А. Ароэн. * КФ 2/3 (5/6) : 27'26.

Арази, М.
За дружный коллектив. * СЭ 29 : 5, Ил'26.

Арази, М.
Как создать киноактера. * СЭ 22 : 14, И'26.
Барановская, Вера.
Актер драмы в кино. [С илл.]. * СЭ 38 : 4, С'26.
Блейман, М.
Вамп. (Опыт анализа жанра) [М.]. Теакинопечать. 1929.
30, [2] стр. (17 × 13). 3 000 экз. 35 коп.
Блиох, Я.
Актер и сценарий. [Передовая. С илл.] * СЭ 16 : 3, Ап'26.
Волджина, Людмила.
Как создать киноактера. * СЭ 22 : 14, Ап'26.
Вэн, С.
Грим лица и маски в кино. [С илл.]. * СК 1 : 12—13'27.
Гехт, С.
Проба актеров. [С илл]. * СЭ 10 : 4—5, Мр'26.
Гольдман, А.
У порога кинопроизводства. (Заметки о киноактере.) М.—Л , Теакинопечать. 1929.
32 стр. (17 × 11). 4 000 экз. 25 коп.
Грэс, Дик.
Записки киноактера Дика Грес. Перевод Е. Г. [С илл.]. * СЭ 49 : 14, Д'28.
Гуськов С. И.
Искусство грима. Руководство для киноработников. [М.], Госуд. изд-во легкой промышленности. 1932.
96 стр. с илл. (22 × 15). 5 000 экз. 2 руб. 40 коп.
Гуськов, С.
О гриме [С илл.]. * СЭ 3 : 5, Р'28.
Дубровский, А.
Без актера. (Из записной книжки.) * АРК 9 : 30, С'25.
Жизнева, О.
„Привидение, которое не возвращается". Три недели в Баку с экспедицией Совкино. [илл.]. * СЭ 46 : 6, Н'28.
Загорский, М.
Тапиока-Ильинский — театр-кино. [С илл.]: * СЭ 38 : 5, С'26.
Инкижинов, Валерий.
Баир и я. (Заметка В. Инкижинова о работе над ролью Баира в картине „Потомок Чингис-хана") [С илл.] * СЭ 33 : 8—9, А'28.
Иткин, Д. В.
Как я снимался в Мабуле. * ТиК 20 : 13, Мр'26.
Кадор Бен-Селим.
Как я работал в кино. [С илл.]. * СЭ 32 : 7, А'26.
Кауфман, Н.
Стили игры. [С илл.]. * СЭ 49 : 6, Д'28.
Коломаров, Б.
Злодей в кино. М.—Л., Теакинопечать. 1929.
28 стр. с илл., [4] стр. объявл. (17 × 11). (Б-ка „Советского экрана"). 12 000 экз. 20 коп.
Китон, Бэстер.
Когда я смеюсь? СЭ 7 : 14, Ф'26.
Клюквин, И.
Военспец Швабрин-Шванвич. [С илл.]. * СЭ 32 : 9, А'28.
О работе над ролью Швабрина в фильме Совкино „Капитанская дочка" (реж. Ю. Тарич).
Коммиссаржевский, Федор.
Экран и актер. (В сборн.: Кинема:граф. М., Госуд. изд.во. 1919. Стр. 33—38).
Кон, Леонид.
Об актере. * АРК 1 : 24, Я'25.
Консовский, Д.
Советский киноактер. * ПК 3 : 10—11'32.
Константиновский, Л.
О киноактере. Заметки актера. * АРК 1 : 12—13, Я'26.
Константиновский, А.
Работа над „Беспризорным спортсменом". АРК 2 (14) : 38, Ф'26.
* **Королевич, Влад.**
Кино или „Заговор императрицы", [Фельетон]. * КФ 5 : 8—9, Мр'27. (А также : СК 3 : 14—15'27).
О театральных актерах в кино.
Кулешов, Лев.
Работа рук. [С илл]. * СЭ 11 : 6, Мр'26.
Левкоев. Г.
Киноэкспедиция на Восток. Заметки участника. * АРК 6/7 : 28, И—Ил'25.
О съемке картины „Мусульманка" экспедицией Пролеткино.
Ллойд, Гарольд.
Гарольд Ллойд о себе. [С илл.]. * СЭ 30 : 13, Ил'26.
Минин, С.
Киноактер. * СК 8/9 : 15,27.
Минин, С.
Съемочный день на Лене. [С илл.]. * СЭ 2 : 7, Я'26.
О съемке картины „Ленское золото".
Мур, Лео.
О киноактере. Заметка режиссера. [С илл.]. * АРК 1 : 10—12, Я'26.
Мур, Лео.
Социально-биологическое амплуа. (Заметки практика). [С илл.]. * АРК 2 : 16—18, Ф'25.
Никитин, Федор.
Нам нужна новая совесть. [С илл.]. * СЭ 47 : 5, Н'28.
Нильсен, Аста.
Мой день. [С илл.]. * СЭ 17/18 : 13, М'26.
О хозрасчете и . . . киноактере. [Передовая]. * ПК 4 : 1—4'31.
Ознобишин, Н.
Физкультура киноактера. Практическое руководство. Вып. I. [М.], Теакинопечать. 1929.
204 стр., с илл. и черт., [2] стр. объявл. (18 × 13). 4 000 экз. 1 руб. 25 коп.
Петров, Евгений.
Актер перед киноаппаратом. Практическое руководство. Изд. 2-е, дополн. и перераб. [М]., Теакинопечать. 19 9.
50, [2] стр. (17 × 13). 10 000 экз. 25 коп.
Петров, Евгений.
Что должен знать киноактер. С предисл. и под ред. Н. Фореггера. М., Киноизд-во РСФСР, Кинопечать. 1926.
42, [2] стр., с илл., из них [4] объявл. (17 × 13). 15 000 экз. 25 коп.
Пикфорд, Мери.
На службе у народных масс. Перевел Т. С. [С илл.]. * СК 6/7; 25—26'26.
О работе статиста
Пилецкая, Е.
Человек в коридоре. [С илл.] * СЭ 1926—5 : 12—13; 6 : 10—11.
Пиль, Гарри.
Нервы трюкового актера. [С илл.]. * СЭ 6 : 15, Ф'26.
Прозоровский, Н.
Гимназист у Пугачева. * СЭ 32 : 9, А'28.
О роли Гринева в фильме Совкино „Капитанская дочка".

Пудовкин, В.
Как я работаю с Толстым. [С илл.]. * СЭ 37 : 5, С'28.
О съемках в картине „Живой труп" (реж. Ф. Оцеп).

Пудовкин, В.
Кинорежиссер и киноматериал. М.—Л., Киноизд-во РСФСР, Кинопечать. 1926.
92 стр., [4] стр. объявл. (17 × 13). 7 000 экз. 50 коп.

Рахманова, О.
О методе воспитания актера. * АРК 6/7 : 11—12, И—Ил'25.

Роом, А.
Навстречу актерам! [С илл.]. * СЭ 5 : 8—9, Я'29.

Сахаров, Н. И.
Почему вы хотите стать киноактером? * СЭ 37 : 15, С'29.

Соколов, И. В.
Амплуа—типаж—маска — характер — образ. * КФ 3 : 18—22, Ф'27.

Соколов, И. В.
Воспитание киноактера. (В сборн. Кино. Под ред. И. Н. Бурсака. М., Пролеткино. 1925. Стр. 73—75).

Соколов, И. В.
Методы игры перед киноаппаратом. * КФ 5 : 10—14, 6 : 11—13, Мр — Ап'27.

Тамарин, Б.
Мужицкий вождь. * СЭ 32 : 9, А'28.
О роли Пугачева в фильме Совкино „Капитанская дочка".

Топорков, А., проф.
О предметном жесте в кино. * КиК 2 : 33—42'29. (См. также журнал „Пролеткино" 3 : 28—29'24).

Туркин, В. К.
Без киноактера нет кинокультуры. [С илл.]. * СЭ 49 : 4, Д'28.

Туркин, В. К.
Киноактер. М., Теакинопечать. 1929
177, [2] стр., с илл. портр., и [5] стр. объявл. (18 × 13). 7 000 экз. 70 коп.

Туркин, В. К.
Киноискусство. Киноактер. Киношкола. [М.] Киноизд-во РСФСР. 1925.
64 стр. (15 × 11). (Б-чка кино № 1). 10 000 экз, 30 коп.
На обл. загл. — „Киноактер".

Туркин В. К.
О живых людях. * СЭ 20 : 7, М'29.

Фрелих, О.
О советском лице. [С илл.]. * СЭ 33 : 4, А'26.

Хайякава, Сессю.
О работе киноактера. [С илл.]. * СЭ 22 : 13. И'26.

Херсонский, Хрисанф.
Ищем людей экрана. [С илл.]. — Подпись: Х. Х. * АРК 11/12 : 29—30, Н—Д'25.

Херсонский, Хрисанф.
О драматургической технике амплуа актера. [С илл.] * АРК 2 : 19—22, Ф'25.

Херсонский, Хрисанф.
Хочу сниматься! * КФ 5 : 4—7, Мр 27.

Чаней, Лон.
Иначе актер погиб. Статья для „Советского экрана" киноактера Лон Чаней. [С илл.]. * СЭ 23 : 6, И'28.

Чанёй, Лон.
О моей работе в кино. [С илл.] * СЭ 27 : 13, Ил'26.

Черкасов, А.
Мастерство артиста в кино. * КФ 5 : 2—4, Мр'27.

Шкловский, Виктор.
Потери в людях. [С илл.]. * СЭ 4 : 7, Я'29.

Шкловский, Виктор.
Советская школа актерской игры. [С илл.]. * СЭ 47 : 4, Н'28.

Юткевич, С.
Герой трех метров. [С илл.]. * СЭ 10 : 6, Мр'26.
Об актерах эпизодов.

Ядин, Вен. и **Залкинд, Л.**
Внимание нашей актрисе. [С илл.]. * СЭ 10 : 6—7, Мр'29.

Японский киноактер. [С илл.]. Подпись: А. Т. * СЭ 26 : 13, И'26.

Составил А. Сахаров

Ответств. редактор В. Сутырин Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—57051 Журнал набран и отпечатан в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа.
Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 5 п. л. Колич. зн. в листе 79 800. СтАт. Б5—176 × 250 мм
Тираж 4 500. Поступил в производство 21/V—33 г. Подписан к печати 14/V—33 г. З. Т. 617 Техред **Т. Андреева**
Зак. издат. 219

Адрес редакции и издательства — Москва, Страстной бульв., д. 11.

ГАЗЕТА
КИНО

орган Главного управления кинопромышленности при СНК СССР и ЦК Рабис
Выходит каждые 6 дней

„КИНОГАЗЕТА“ борется за высококачественную советскую фильму.

„КИНОГАЗЕТА“ ставит и обсуждает на своих страницах творческие вопросы советской кинематографии и кинодраматургии; творческий метод в режиссерской, операторской, актерской работе, работе кинохудожника, мультипликатора и др. категорий киноработников—систематически освещается в газете.

„КИНОГАЗЕТА“ знакомит читателя с новейшими достижениями кинотехники на Западе, а также дает обзоры последних кинофильм.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ С 1/VII

Подписная цена на 1933 год: 12 мес.—12 р., 6 мес.—6 р., 3 мес.—3 р.

Журнально-газетное объединение

ВЫШЕЛ ИЗ ПЕЧАТИ и ПОСТУПИЛ В ПРОДАЖУ

ежемесячный общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ, № 1

Отв. редактор А. Н. АФИНОГЕНОВ

СОДЕРЖАНИЕ

Юзовский — Тема молодого человека. В. Киршон — Пишите правду. С. Амоглобели — Драматургия великой эпохи. Проф. Б. Варнеке — Путь к Шекспиру. А. В. Луначарский — Письма о театре. Д. Тальников — „Мертвые души“ в МХТ. Р. Пиккель — Три спектакля („Интервенция“, „На Западе бой“, „Суд“). Дельта — На местах (обзор печати). Встречный режиссера — О правительственном конкурсе на пьесу. Алексей Попов, С. Г. Бирман, В. А. Мордвинов, Мих. Нароков, А. О. Горюнов, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко — Два письма художнику В. Симову. „Машиналь“ — пьеса Тредуэлл с режиссерскими экспозициями А. Я. Таирова и Р. Н. Симонова и эскизами худ. В. Либсон, М. Оленева, Л. Кулача.

СРЕДИ ДРАМАТУРГОВ, ТЕАТР ЕВРОПЫ и АМЕРИКИ.

Журнал отпечатан на прекрасной бумаге, имеет свыше 200 иллюстраций, исполненных по способу меццо-тинто, фототипии и высокой печати.

В НОМЕРЕ МНОГОКРАСОЧНЫЕ ВКЛАДКИ: „Четыре деспота“ П. П. Кончаловского, „Суд“ Иги. Нивинского, „Евгений Онегин“ Исаака Рабиновича.

Принимается подписка с № 1 повсеместно учреждениями связи. ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: год — 72 руб., полгода — 36 руб., 3 мес.— 18 руб. Цена отдельного номера 6 рублей

Журнально-газетное объединение

Цена 3 руб.

22865

12/27/И

22865

ЗА
БОЛЬШЕВИСТСКУЮ ИДЕЙНОСТЬ,
ЗА
ВЫСОКОЕ МАСТЕРСТВО
в театре, музыке, кино, пространственных искусствах

БОРЕТСЯ
ГАЗЕТА

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

Выходит каждые 6 дней

Статьи, очерки, рецензии по вопросам искусства.

Новые постановки и пьесы, выставки, кинофильмы, самодеятельное искусство, зарубежная информация.

АРХИВ
29 ИЮН 1933
Г. Ц. К. П.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА на 1933 ГОД:
12 мес.—12 руб.,
6 мес.— 6 руб.,
3 мес.— 3 руб.

ПОДПИСКУ СДАВАЙТЕ ПОЧТЕ

Журнально-газетное объединение